ARTELE VIZUALE LA SFÂRȘIT DE MILENIU

UNIVERSITATEA DE ARTE "GEORGE ENESCU" IAȘI
FACULTATEA DE ARTE PLASTICE, DECORATIVE
ȘI DESIGN

CENTRUL DE CERCETARE
"ESTETICĂ ȘI CREAȚIE ARTISTICĂ"

ARTELE VIZUALE LA SFÂRȘIT DE MILENIU

Iată-ne la cea de a VI-a ediție a Zilelor Universității de Arte ieșene, când Facultatea de Arte plastice, Decorative și Design organizează, întregind suita universitară a manifestărilor, o nouă sesiune de comunicări științifice, devenită, de acum, tradițională împotriva faptului îndeobște considerat ca nepotrivit specificului nostru.

Practica întâlnirilor în sesiuni de comunicări științifice și simpozioane, cu dominanta teoretică a fost primită cu suspiciune și timiditate de cadrele didactice ale facultății noastre, mulți dintre ei neînțelegându-le rostul și importanța. Timpul și ritmul alert al schimbărilor din ultimii zece ani au condus la acceptarea și din partea colegilor noștri artiști - cadre didactice, ca un "modus vivendi" al exprimării și ordonării demersului didactic de comunicare și cunoaștere prin limbaj scris. Astfel se explică acordul pentru prezentarea unor texte despre experiențe proprii, preocupări personale de cercetare, studiu și comunicare, considerând faptul în sine ca aparținând normalității vieții universitare.

Astfel de fapte nu pot decât să ne bucure, fiind convinși că schimburile de idei, puncte de vedere diverse și nu o dată divergente, informații și dezbateri, nu vor avea alt efect decât acela de a lărgi puțin câmpul vizual atât de fără de margini, al cunoașterii universului prin fațetele prismei artelor ce le avem la îndemână.

Avem convingerea că această ediție se află sub semnele benefice ale modernizării, progresului și consolidării învățământului artistic din cetatea Primei Academii de Arte Frumoase Românești, spre binele culturii și civilizației poporului căruia îi aparținem.

***Liviu Suhar**, pictor, prof. univ., Decan*
(text publicat în programul Simpozionului de arte vizuale din 7-8 mai 1999)

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Sesiunea de comunicări a
Universității de Arte "George Enescu" Iași
Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design
Iași, 7-8 mai 1999

"ARTELE VIZUALE LA SFÂRȘIT DE MILENIU"

Prof.univ. Dan Hatmanu - "Parisul văzut de un pictor"
Prof.univ.dr. Vasile Coțofan - "Anatomia formei vii, bază a expresiei artistice"
Muzeograf Lucia Ionescu - "Itinerarii artistice europene"
Prof.univ.dr. Ion Truică - "Rolul activ al umbrei în imagine"
Prof.univ.Liviu Suhar - "Dali la el acasă"
Lector univ. D-tru Alexoaie - "Virgil Vătășianu - concurent pentru ocuparea catedrei de Istoria Artei la Academia de Arte Frumoase din Iași"
Prof.univ. dr. D.N.Zaharia - "Surprizele artei paleolitice"
Conf.univ. Felicia Buliga - " Motive simbolice în țesăturile destinate ambientului de locuit"
Prof.univ. Jenö Bartos - "Arta murală la sfârșit de mileniu"
Prof.univ. Corneliu Ionescu - "Aventura imaginii în opera lui Delvaux"
Lector univ. Atena Simionescu - "Incursiune în gravura contemporană"
Lector univ. dr. Maria Urmă - "Sculptura orașului Iași"
Lector univ. dr. Jeni Pralea - "Tehnologii vechi și noi în prelucrarea metalelor"
Lector univ. drd. Valentin Sava - "Perenitatea problemei luminii în pictură"
Lector univ. Mihai Tarași - "ZONĂ - unitatea expresivă a lucrării de artă"
Lector univ. dr. Vlad Tiberiu - "Considerații privind morfologia artistică"
Ing. Adriana Neica - "INTERNET - prezențe academice românești în spațiul virtual"
Lector univ. drd Matei Bejenaru - "Artele vizuale în noul context mediatic"
Student Ana Iulia Bolță - "Reîntoarcerea către icoană"
Student Ion Abrudan - "Anastasie Demian, continuator al tradiției artistice bizantine"

PARISUL VĂZUT DE UN PICTOR

Prof. univ. Dan Hatmanu

Parisul a fost marea mea șansă. Șansa de a studia în metropola pariziană, de a mă forma, de a mă afirma....Parisul a mai însemnat și întâlnirea cu Picasso la Muzeul organizat în Hotel Sal de pe Rue Thorigny, vizita la Muzeul Gustave Moreau, care-l avusese discipol pe Th. Pallady, alături de Marquet, Rouault, ș.a., reântâlnirea cu Rodin la Muzeul de pe Rue Varenne și Chateau d'Issy de la Meudon, unde se află mormântul străjit de Gânditorul, replică a celui de la Pantheon. Parisul a mai însemnat și parcurgerea Grand Louvre-ului, completat astăzi cu piramida lui I.M. Pei, ce înscrie în circuitul expunerii aripa Richelieu de pe Rue Rivoli, a mai însemnat contactul cu aerta contemporană din Centrul Georges Pompidou, catedralele, galeriile de artă, cafenelele.

Câștigând prin concurs în 1964, bursa "Nicolae Grigorescu" inițiatăde Academia Română, am fost proiectat din Iașii anilor universitari într-o lume nouă care nu m-a descumpănit, am simțit a adevărată frenezie a experimentării noului, Parisul însemnând pentru mine un MUZEU și o carte mereu deschisă. Soseam la Paris, când încă constelația de personalități ce constituise Ecole de Paris (în 1920) era în plină creație: Picasso, Dali, Miro și Giacometti, pe care l-am vizitat în atelier împreună cu Magdalena Rădulescu. Se aflau Pevsner, Zadkine, Arp, Cesar, Calder. Chagall lucra pe schelă la "plafonul albastru", comandă a lui Andre Malraux pentru Opera din Paris.

Căutam să vin în contact cu tot ce era nou în arta contemporană, să cunosc fenomenul artistic, vizitând galeriile de artăde pe Rive gauche, Rue de Seine. La Galerie Stadler l-am cunoscut pe Horia Damian, plecat în 1947 cu o bursă în Franța. Expunea în anturajul a trei artiști: Antonio Tapies, Jean Piaubert și grecul Karahalios sub genericul "Metaphisique de la matiere". Pe

Scanned with CamScanner

Alexandru Istrati l-am cunoscut la Galerie Beno d'Incelli de pe Rue Miromensil, alături de Natalia Dumitrescu, Clave, Dubuffet, Fautrier, Poliakoff.

Parisul te întâmpină cu nenumăratele sale galerii de artă. Rue Lafitte și străzile vecine, care au însemnat prăvălia lui Clovis Sagot, vizuina lui Vollard, somptuasele săli ale lui Durand-Ruel și Georges Petit, își trăise epoca de glorie, centrul galeriilor mutându-se spre Etoile, avenue Matignon cu luxoasele galerii Kriegel, Jean Pierre Joubert, unde puteau fi văzute lucrări de Dufy, Picasso, Chagall, Rouault, Utrillo, Vlamink. La numai câțiva metri de Rond Point des Champs-Elyses se găsea renumita galerie Artcurial.

Louvre-ul cu "bogăția sa demențială" (Bakonsky), asigura, la acea dată, securitatea Giocondei printr-un simplu cordon, simțindu-i parcă respirația, în compania lui Francisc I portretizat de Tizian, cel ce l-a invitat în Franța și l-a tratat ca pe egalul său oferindu-i castelul de la Amboise. Notre Dame aniversa opt secole de existență printr-un spectacol de sunet și lumină în maniera Schoffer. Halele "Le ventre de Paris" (Hugo), plasate în vecinătatea catedralei Saint-Eustache, ce ocrotește în incintă mormântul lui Colbert, își aprovizionau cele peste șapte milioane de parizieni. Astăzi, în locul halelor s-a înălțat construcția Centrului Georges Pompidou. Muzeul Național de artă modernă de pe Avenue President Wilson adăpostea, la acea dată, într-un spațiu generos, în vecinătatea operelor lui Csar, Zadkine, Richier, Gabo, Pevsner, ambianța atelierului Brâncuși din Impasse Ronsin, întocmai cum fusese hotărât de meșterul Măiastrei în înțelegere cu directorul muzeului Jean Cassou.

În locuinta sa de pe Rue de l'Exposition, Magdalena Rădulescu se pregătea pentru o nouă confruntare cu publicul parizian, după expoziția sa de la Galerie Cambacres. Gheorghe Anghel lucra la bustul savantului Emil Racoviță, comanda stațiunii oceanografice de la Banyules sur Mer. Petit Palais comemora centenarul Lautrec într-un spațiu generos.

Îmi apar ca într-un succedaneu de film, muzeele, expozițiile, sălile de spectacole de teatru și operă, la care se adaugă străzile înțesate de cafenele din Montmartre, Montparnasse, Cartierul Latin -

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Scanned with CamScanner

loc de întâlnire a boemei pariziene, personalități ale condeiului, paletei, muzicii, cinematografiei, baletului, a cărui prezență dăinuie și astăzi. Magazinul de culori de pe Butte, aflat pe Boulevard Clichy, mai păstrează încă amintirea renumitei cafenele "Guerbois" unde trona Manet înconjurat de Renoir, Degas, Sisley, Pissaro, criticul Duranty și romanierul Zola. Pe Boulevard des Capucines, în vecinătatea operei se întâlneau la "Cafe de la Paix" țarul baletelor ruse cu Brâncuși și Serge de Lifar, primul balerin de la Opera din Paris.

Modigliani își alegea modelele în cea mai mare parte, de la cafeneaua "Rotonde" frecventată și de Picasso împreună cu Serge Diaghilev. La "Cupole" (Montparnasse) se întâlneau Leger,, Pascin, Matisse, Breton, Hemingway. Cafenelele "Cyrano" și "Closerie de Lilas" erau templul suprarealiștilor.

După un an de studii, încercam confruntarea cu publicul parizian, un public deosebit de exigent, printr-o expoziție personală la Galerie du Passeur de pe Rue Bac din Cartierul Latin, cu tema "Imagini din Paris". Nu-i ușor să suprapui o nouă imagine peste Parisul zugrăvit de secole în lucrările mai tuturor artiștilor de la realism, la impresionism, neoimpresionism, până la transpunerera și transfigurarea "orașului lumină" din pânzele lui Braque, Leger, Delaunay, Chagall, Picasso.

M-am bucurat de aprecierile criticii franceze consemnate în revista "Arts" în articolul semnat de Cristine Gleyny sau în "Letters Francaises", în articolul semnat de Georges Boudaille: "Dan Hatmanu a văzut Parisul ca un oraș care dansează și amețește într-o mișcare ondulatorie. Beția pe care o traduce este plină de poezie și adevăr și ceea ce este important, ea dă naștere unei picturi de calitate". Sub titlul "Expoziția lui Dan Hatmanu în cartierul Latin", Claude Emmanuel, în corespondență din Paris, publicat în "Luceafărul", scria: "nu-i puțin să ai onoarea de a fi fost precedat de-a lungul anilor, sub același tavan de Picasso, Masserel, Picard la Duc și alte celebrități contemporane".

După nenumărate reveniri în Franța, în peste trei decenii, am desprins și alte fațete ale Parisului, încercând să-l exprim și prin

Scanned with CamScanner

intermediul obiectelor din ciclurile: "Orele Parisului", "Vitrine pariziene". Lumea obiectelor mele sunt puncte de plecare de la lectura operelor literare,, viziuni inspirate de creația lui Rimbaud, Nerval, Ionescu, Kafka, Becket...

În cele trei decenii de când revin la Paris, la intervale nu prea mari, Parisul a rămas și rămâne pentru mine o continuă chemare, unde m-aș întoarce oricând. Aici este locul unde mă adun, mă inspiră, mă face să mă simt fericit. ÎL IUBESC.

Scanned with CamScanner

ITINERARII ARTISTICE EUROPENE 1998

Muzeograf Lucia Ionescu

Cunoscuta Agendă culturală aparţinând postului informativ de televiziune Euro News, ne prezenta anul trecut, pe fondul muzical al unui vechi ragtime, marile expoziţii oferite de principalele muzee ale Europei occidentale. Ne-au reţinut atenţia expoziţii retrospective sau tematice prestigioase, deschise în marile muzee ale Parisului şi Madridului, ele constituind obiectivele principale ale unui nou periplu european.

Înainte de a străbate câteva dintre celebrele muzee ale Parisului, această capitală a artelor stimulatoare şi promotoare a tot ce înseamnă fenomen artistic, pregătită continuu pentru avalanşa permanentă de turişti ce-i străbat străzile şi sălile de muzeu, ale căror colecţii valoroase sunt îmbogăţite cu expoziţii de mare anvergură, ne vom opri puţin în Germania pentru a semnala un eveniment artistic de prestigiu. Ne referim aici la o retrospectivă de referinţă, ce înglobează mare parte a operei unuia dintre maeştrii picturii moderne Paul Gauguin (1848-1903), intitulată "Das verlorene Paradies", deschisă în perioada iunie-octombrie 1998 la Museum Folkwang din Essen. Panotată cronologic în funcţie de etapele de creaţie ale artistului, expoziţia, bucurându-se de un generos spaţiu de expunere, situat într-o clădire cu o arhitectură modernă, se remarcă în special prin etalarea celor mai celebre pânze ale artistului din perioada tahitiană, dar şi a unor lucrări de sculptură în lemn, ceramică şi câteva bronzuri. Primele două săli erau consacrate imaginilor documentare: fotografii, scrisori, documente oficiale ale vremii, ce ilustrau momente din viaţa şi activitatea de creaţie a pictorului. Cele mai numeroase imagini proveneau din Insulele Marchize dar mai ales din Tahiti.

Pe panourile imense erau prezente: Paradisul pierdut ce dădea şi titlul expoziţiei, lucrare aflată în colecţia muzeului gazdă, Otahi (Solitudine), Femei pe plajă, Ce, eşti geloasă? Visul, Sub

Scanned with CamScanner

palmieri, Sâni cu flori roşii, Calul alb, Pastorală tahitiană, Şi aurul corpului lor, Luna şi Pamântul, Regina din Areois, Poveşti barbare, etc, lucrări provenind atât din muzeele şi colecţiile private europene cât şi din cele de peste ocean. Un catalog consistent, editat de Folkwang Museum şi Kunst Museum din Berlin, însoţea această valoroasă expoziţie.

În acelaşi timp, celebrul Musée d'Orsay din Paris, care posedă una dintre cele mai frumoase şi mai bogate colecţii de pictură impresionistă din lume şi ansamblul creaţiei artistice dintre anii 1848-1914, găzduia o nu mai puţin valoroasă retrospectivă, Millet-Van Gogh. Retrospectiva, concepută în urmă cu zece ani de către Van Gogh Museum din Amsterdam, face obiectul ultimelor cercetări consacrate influenţei exercitate de opera lui Millet asupra lui Van Gogh, care îl considera pe autorul lucrării "L'Angélus", ca părintele său spiritual. Prin expunerea simultană a creaţiei celor doi maeştri, expoziţia şi-a propus o confruntare între operele lui Millet şi interpretările date de Van Gogh. Erau expuse: Semănătorul, Siesta, Cioplitorii în piatră de Millet şi interpretările lui Van Gogh, dar şi opere de o inspiraţie liberă a maestrului olandez, însă, tratate într-o manieră artistică proprie spiritului lui Millet.

Parisul mai oferea şi alte retrospective în toamna lui '98. Galeriile Naţionale Grand Palais, găzduiau expoziţia organizată cu prilejul centenarului morţii pictorului Gustave Moreau (1826-1898), reprezentant major al simbolismului. Expoziţia, cuprinzând 250 de picturi, desene şi acuarele, a permis urmărirea evoluţiei stilului artistului şi a înlesnit înţelegerea originalităţii operei sale. De o prezentare specială s-au bucurat trei dintre capodoperele sale: Orfeu şi Sfinxul (1864), Hercule şi vidra din Lerna (1876) şi Semela (1895), care erau însoţite şi de studiile preparatorii, lucrări ce s-au constituit ca centru de interes al expoziţiei.Manifestarea a fost organizată de Uniunea Naţională a Muzeelor din Paris, Art's Institut Chicago şi Metropolitan Museum of Art New York.

Sălile de la Grand Palais, ofereau în acelaşi timp în generoasele sale spaţii şi o expoziţie de capodopere a unui mare maestru veneţian al secolului al XVI-lea Lorenzo Lotto (1480-1557), supranumit geniul neliniştit al Renaşterii. Expoziţia consacrată acestui artist, organizată pentru prima dată în Franţa, de către Uniunea Naţională a Muzeelor, Musée du Louvre, National Gallery of Art

Scanned with CamScanner

Washington şi l'Accademia Carrara di Belli Arti Bergamo, reunea 50 dintre cele mai cunoscute lucrări, la care se adăuga un montaj de fotografii documentare, de mari dimensiuni,după 26 de panouri de marchetărie executate după cartoanele lui Lotto, destinate decorării bisericii Santa Maria Maggiore din Bergamo.

În perioada octombrie '98-ianuarie '99, Musée du Petit Palais Paris, adăpostea prima retrospectivă a operei lui Gianbattista Tiepolo (1696-1770), în Franţa. Aproximativ 70 de lucrări, provenind din colecţiile unor mari muzee ale lumii şi colecţii private, 40 de desene şi 33 de gravuri, au permis publicului vizitator redescoperirea acestui artist major al Veneţiei secolului al XVII-lea. Erau ilustrate ambele aspecte ale operei sale, opera sacră şi cea profană cu numeroase teme istorice, mitologice sau de inspiraţie literară, precum şi o serie de portrete. Pânzele de mari dimensiuni, ce puneau în valoare grandoarea concepţiei, verva incomparabilă şi suflu puternic, influent al artistului s-au bucurat de spaţii largi de expunere; printre ele se numărau cele două celebre compoziţii istorice "Cleopatra", provenind din colecţia prinţului Iusupov, care nu au fost expuse niciodată în afara Rusiei. Intrucât fresca prin tehnica ei este intransportabilă, organizatorii au recurs la expunerea a numeroase schiţe preparatorii (bozzetti), pentru a le evoca.

Rămânând în sfera maeştrilor italieni, nu putem să nu amintim retrospectiva operei pictorului veneţian Tintoretto (1518-1594), deschisă în Salles des Fetes, Musée Mairie du V-e de Paris, expoziţie ce se încadra marilor manifestări culturale pariziene intitulate "Toamnă italiană", care a întrunit şi 13 lucrări împrumutate pentru prima dată de la Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Patriciatul Latin al Veneţiei şi opere provenind din colecţii private şi de stat aparţinând unor instituţii franceze. Calităţile operei lui Tintoretto care poate fi considerată ca rezumând un secol de pictură renascentistă italiană, anunţând prin compoziţiile sale baroce şi spontaneitatea tuşei artişti ca El Greco sau curente artistice majore, au oferit vizitatorilor o adevarată lecţie de pictură.

Prestigiosul Musée du Louvre, găzduia în perioada octombrie '98-ianuarie '99, o impresionantă expoziţie pe care o vizitasem cu un an în urmă la Londra (martie-iulie '97), organizată de către British Museum în colaborare cu Fondazione Memmo din Roma, intitulată "Chipuri antice. Portrete ale mumiilor din Egiptul roman". Expoziţia

Scanned with CamScanner

care a fost itinerată mai întâi la Roma, în Palazzo Ruspoli (octombrie '97- ianuarie '98), s-a deschis în toamna anului trecut la Paris şi îşi propunea prezentarea artei funerare practicată de civilizaţia pe care a cunoscut-o Egiptul între 30 î.I.H. şi sec. V, când aflându-se sub dominaţie romană, a intrat în contact cu cultura greco-romană. Ea cuprindea în jur de 200 dintre cele mai reprezentative portrete de mumii, pictate pe panouri din lemn, linţolii din pânză, lână, carton şi gips, din colecţia British Museum şi din alte mari muzee din Europa şi America. Un mare număr dintre portretele expuse în vitrine proveneau din Hawara şi Er Rubayat, Fayum, Cairo sud-vest, valea Nilului (Saqqara, Oxyrhyncus), El Hibeh, Antinopoolis şi Teba.

Pentru prezentarea portretelor în contextul descoperirii lor arheologice, expoziţia includea de asemenea, obiecte găsite în morminte: piese de îmbrăcăminte, bijuterii romane, sculptură mică, papirusuri cu inscripţii cuprinzând informaţii asupra vieţii sociale a persoanelor reprezentate. Aceste portrete mumii sunt unicele mărturii ale tradiţii greceşti şi romane în pictura în encaustica şi tempera. Exponatele erau grupate în vitrine în funcţie de mijloacele de limbaj şi expresie plastică dar şi de locul descoperirii, perioadă, astfel:

1- tradiţia mumificării;

2- impactul cu Elenismul;

3- portrete de mumii realizate în cele două tehnici, tempera cu pigmenţi mixti şi ou alb şi encaustica cu pigmenţi mixti şi ceară de albine;

4- măştile poleite din Hawara, sec. II;

5- portretele din Er- Rubayat (săpăturile de la Fayum);

6- portretele din Antinopoolis;

7- portrete din alte regiuni: comunităţi din nordul şi sudul Egiptului, coasta Mediterană, Teba;

8- portrete tridimensionale modelate în gips, pictate şi încrustate cu sticlă sau piatră;

9- stele funerare provenind din nordul şi sudul Egiptului;

10 -mormântul familiei Soter din Teba, sec. II;

11 -portretele de la Deir-El-Bahri;

12- mumiile pictate în întregime care marchează apariţia primelor forme ale iconografiei creştine;

Revenind la arta modernă, semnalăm retrospectiva pictorului Pierre Alechinsky (1927), organizată de muzeul parizian Jeu de

Scanned with CamScanner

Paume. Expoziția prezenta principalele faze ale evoluției sale picturale, ilustrate prin lucrările realizate între anii 1948-1997 provenind din muzee internaționale şi colecții private, care nu au fost niciodată expuse până acum. Forma nervoasă, plină de tensiune a imaginilor calme sau eruptive, impactul gestual, constituie modalitatea proprie de exprimare a artistului. Erau expuse: lucrările în aquaforte din anul 1948, uleiurile realizate între anii 1951-1965, cele realizate în acrylic şi cerneală de China pe hârtie maruflată pe pânză, începând cu anul 1965, picturi cu "comentarii" marginale, predele, borduri, hărți, stampe sau documente, opere ce demonstrau interesul constant al artistului pentru inovație în materialele de lucru, suporturi, mijloacele de exprimare plastică şi tehnici de execuție.

Muzeul Național Picasso, îşi îmbogățea colecția permanentă prin expunerea unor capodopere împrumutate în perioada octombrie "98- ianuarie '99, numărând 10 picturi şi 15 desene din perioada albastră şi cubistă a maestrului, de la Metropolitan Museum of Art New York. Printre ele figurau cele trei mari capodopere: Arlechin (1901), Orb odihnindu-se (1903) şi Coafura (1906).

Muzeul de Artă Modernă al oraşului Paris, amenajat în Palais de Tokyo, construit în anul 1937 pentru Expoziția Universală, având în expunerea permanentă celebrele decorații murale ale lui Sonia şi Robert Delaunay, Dansurile lui Matisse şi Sărbătoarea electricității de Dufy, prezenta pe o perioadă de un an (până la 19 septembrie '99), o selecție în jur de 200 lucrări provenind de la Centre Pompidou grupate în trei mari categorii: prima ilustrează evoluția cercetării în domeniul culorii în decursul secolului XX (Kandinsky, Delaunay, Matisse, Miró) şi abstracționismul (Arp, Hartung, Klein, Dubuffet, Fontana); a doua cuprinde pictura anilor '20 (Braque, Leger, Masson, Picasso), primii suprarealiți (Miró, Magritte, Ernst, Tanguy) ți operele lui Derain şi Fautrier relevând imagini ale Pământului, Materiei şi Nopții; a treia este consacrată Noului Realism şi artei video.

Părăsim Parisul pentru a ne opri la cel mai cunoscut şi fascinant castel regal de pe valea Loirei, Chambord-ul, cu dimensiunile sale copleşitoare: fațade de 156 m lungime, 56 m înălțime, 440 de camere, înnălțat la dorința regelui Francois I-e, începând cu anul 1519. Considerat ca cel mai mare castel al Renaşterii franceze, arhitectura sa, al cărui autor se presupune că ar fi fost Leonardo da Vinci sau Domenico del Cortone, îmbină elemente

Scanned with CamScanner

ale goticului târziu şi ale Renaşterii italiene: turnuri de colţ, ziduri crenelate, lucarne, trepte în spirală, galerii şi terase.
In sălile primului etaj era amenajată o expoziţie de excepţie, organizată de către Caisse Nationale des Monuments, cu concursul l'Assotiation des Amis de Chambord, le Conceil régional du Centre şi La Rôute de la Vallée des Rois. Intitulată "Portretele regale ale Chambord-ului", expoziţia oglindea patru secole de istorie şi viaţă, de la Francois I-e la Contele de Chambord din această celebră reşedinţă regală. Ea reunea 47 dintre cele mai frumoase portrete oficiale ale monarhilor francezi din colecţia permanentă a castelului şi încă 14, printre care magnificul portret al lui Phillippe d'Orléans de Mignard sau Portretul în armură a lui Louis XV de Carl Van Loo provenind de la alte muzee franceze. Tot acum au fost expuse pentru prima dată ultimile achiziţii ale muzeului castelului, dintre care, cele mai importante fiind Portretul lui Francois I-e, atribuit atelierului lui Clouet şi Portretul cu flori de crin al Contelui de Chambord de Podesti. In fine, expoziţia prezenta şi colecţia de artă decorativă constituită de către Ducesa du Barry special pentru castel.

Catalogul expoziţiei preciza că cercetările ştiinţifice premergătoare deschiderii expoziţiei au permis identificarea unor personaje reprezentate, dar, mai mult decât atât, s-au descoperit semnăturile unor artişti prestigioşi ca Largilliere, De Troy, Juste d'Egmont.

Anul 1997 a fost marcat în Spania de un important eveniment cultural: inaugurarea Muzeului Guggenheim din Bilbao. Prezenţa internaţională a acestei celebre instituţii s-a îmbogăţit prin deschiderea după Solomon R. Guggenheim, a Guggenheim Museum Soho din New York şi a unor muzee europene: după Peggy Guggenheim Collection din Veneţia, alte două muzee, în Bilbao şi Deutsche Guggenheim în Berlin. Pe lângă preocuparea pentru extinderea instituţiilor muzeale, Guggenheim procedează în egală măsură la îmbogăţirea programelor sale. În timp ce în marile colecţii muzeale continuă să predomine, în genere, arta modernă şi contemporană occidentală, Guggenheim organizează expoziţii de artă africană, orientală şi extrem-orientală, veche şi modernă, recunoscându-l şi punându-i în valoare forţa artistică.

Spaţiul de la primul nivel al Guggenheim Museum din Bilbao construit într-un stil arhlectural ultramodern din metal şi sticlă, este

Scanned with CamScanner

consacrat colecţiei sale permanente. Trei săli sunt ocupate cu imense lucrări de artă contemporană realizate de reprezentanţi ai ultimelor curente artistice dintre anii 1981-1997, ca: Richard Long (Linia pietrelor de râu, '83), Enzo Cucchi (Mad painter şi Marele desen al pământului, '83), Mario Mertz (Crocodilul din Niger), Jannis Kounellis, Gilbert & George Waking, Christian Boltanski (Oameni, '94), Jenny Holzer (Instalaţii pentru Bilbao, '97). A patra sală, lungă de 300 de metri, este destinată expunerii operei lui Robert Rauschenberg, intitulată "1/4 mile or 200 furlong pieces" (200 metri de piese), care a fost concepută de autor special pentru acest spaţiu. Imensele lucrări realizate de artist între anii 1981-1997, prezintă într-o succesiune ordonată ideatic teme şi mijloace de expresie specifice artei sale: colaje din materiale textile de naturi diferite, fotografii cu intervenţii grafice sau picturale, serigrafii, alăturate unor obiecte pop art şi unor structuri spaţiale ce combinau metalul cu lumina şi culoarea.

Cincisprezece săli ale etajelor II şi III ale muzeului erau dedicate, în perioada iulie-octombrie 1998, unei expoziţii fără precedent "China: 5000 de ani" organizată cu colaborarea Ministerului Culturii al R.P. Chineze, Biroului Naţional al Patrimoniului Cultural al Chinei şi a Agenţiei Chineze de Expoziţii Internaţionale de Artă. Sherman Lee, director la Cleveland Museum of Art, o autoritate mondială în arta chineză, a fost comisarul expoziţiei în domeniul artei tradiţionale. Operele selectate ilustrau evoluţia şi inovaţiile intervenite în 7 domenii ale creaţiei artistice chineze: jad, bronz, ceramică funerară, faianţă şi porţelan, sculptură, pictură şi grafică, în care se distingeau două tendinţe clare: inovaţii conceptuale, care plasează interesul artistului de la supranatural la uman şi la natură şi inovaţii tehnice exprimând căutările artiştilor în noi mijloace de transpunere a ideilor lor. Expoziţia " China: 5000 de ani", cuprindea în jur de 500 de opere de artă începând cu perioada neolitică până în prezent. Este prima manifestare de mare amploare care a reunit opere de artă tradiţională şi modernă chineză urmărind evoluţia ei de-a lungul secolelor, cu marea sa diversitate stilistică şi a tehnicilor de lucru. Lucrările proveneau de la mai mult de 50 de instituţii publice şi private din 17 provincii chineze, multe dintre ele nefiind niciodată expuse în afara Chinei până acum.

Piesele cele mai vechi erau jadurile neolitice (3600-1700i.H.)

Scanned with CamScanner

bronzurile rituale ornamentate redând credinţele şi practicile religioase din perioada Shang (1600-1100i.I.H.) şi Zhou (1100-256 i.i.H.). Ceramica funerară din timpul dinastiilor Qin, Han şi Tang (221 i.I.H.-907), cuprindea machete arhitectonice complexe, mari efigii ale unor personalitaţi, creaturi supranaturale şi animale. Această perioadă includea de asemenea, exemplare de excepţie din sculptura budhistă în piatră şi o selecţie importantă de pictură şi grafică: peisaje din dinastia Song (960-1279) şi pictura din dinastia Juan (1279-1368), realizate în stilul tradiţional conservat de artiştii profesionişti ce activau în timpul dinastiilor Ming şi Qing.

Secţia modernă, a cărei comisar de expoziţie era Julia F. Andrews, specialist în arta chineză a secolului XX, profesor la Ohio University şi Kuiyi Shen de la aceeaşi universitate, ilustra diversele forme de exprimare ale artei chineze începând cu anul 1850. Panotată cronologic în 4 secţiuni, secţia modernă cuprindea pictură în ulei, grafică alb-negru şi colorată, xilogravuri, guaşe, cerneală, astfel:

Secţiunea I- Inovaţii în pictura chineză 1850-1950, punându-se accentul pe Şcoala de la Shanghai;

Secţiunea II- Generaţia modernă 1920-1950, ilustrând apariţia vocabularului modern însuşit în Europa şi Japonia;

Secţiunea III- Arta în noua Chină 1950-1980, consacrată realismului socialist;

SecţiuneaIV- Transformările suferite de tradiţie din 1950 până în zilele noastre, caracterizate prin pluralitatea exprimărilor în cadrul picturii tradiţionale chineze.

Părăsim Bilbao coborând spre Madrid, traversând un peisaj stâncos spre întinderi nesfârşite, sub lumina clară a unui cer albastru intens, ce devine roşu în asfinţit, colorând pământul străjuit de imaginile bidimensionale ale unor tauri imenşi, negri, dispuşi de-a lungul autoviei.

Parcurgând cei 16 km. ai principalei artere madrilene Via del Castillana, ajungi în celebrul Paseo del Arte, unde, pe o circumferinţă de câteva sute de metri se află cele trei mari muzee ale Spaniei: Museo del Prado, Museo Thyssen - Bornemitza şi Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Ministero de Educación y Cultura organiza, în cadrul manifestărilor prilejuite de Sociedad Estatal Para la Commemoration

Scanned with CamScanner

de Los Centenarios de Felipe II y Carlos V (1998-2000) o expoziție gigant intitulată "Felipe II Un principe del Renacimiento", în perioada octombrie '98- ianuarie '99. Această manifestare impresionantă s-a realizat prin colaborarea unor instituții internaționale de prestigiu: Museo Nacional del Prado, Patrimonio Nacional, Biblioteca Nacional del Madrid, Kunsthistorisches Museum Viena, The Metropolitan Museum of Art New York, Musée du Louvre Paris, The National Gallery Londra, Museo Nazionale di Capodimonte Napoli, Galleria Borghese Roma, Galleria Nazionale di Parma, Galleria degli Uffizi Firenze, Musées Royaux des Beaux-Arts Bruxelles şi numeroase colecții private spaniole şi internaționale.

Panotată în sălile Muzeului Prado, intrarea Puerta del Velasquez, expoziția îşi propunea prezentarea unor remarcabile opere de artă care să ilustreze aspectele esențiale ale Renaşterii, în primul rând relevația mecenatului artistic a lui Felipe II în contextul Europei secolului al XVI-lea şi nu în ultimul rând, viața artistică existentă la curtea regelui în circumstanțele majore care au marcat societatea statului modern spaniol în timpul Contrareformei.

Expoziția era grupată în 7 mari secțiuni: Intemeietorul unui regat (1); Formația intelectuală a unui principe renascentist (2); Antichitatea clasică ca model estetic (3); Galeria portretelor (4); Credința epocii şi pietatea regelui (5); Difuzarea imaginii regale. Propaganda şi antipropaganda (6); O epocă a colecționarilor (7); Marile portrete expuse demonstrau mesajul suprem al artistului: cum se construieşte o imagine a majestății regale în epoca Renaşterii. Erau prezenți toți marii maeştri care au lucrat pentru Felipe II: Antonio Moro pictorul de curte al regelui, Alonzo Sánchez Coello, Tizian, Aniballe Caracci, Juan Fernández de Navarette, alături de artişti mai puțin cunoscuți atunci dar ale căror lucrări figurau deja în colecția regală: maeştrii olandezi Bosch, Patimir, Memling, Wan der Weyden, dar şi cele mai cunoscute opere ale lui Arcimboldo, Morales el Divino, El Greco.

Pe lângă lucrările de pictură erau expuse tapiserii, broderie, piese de orfevrerie, argintărie şi bijuterii, medalii, stampe, miniaturi, cărți şi codice miniate, porțelanuri, feronerie şi sculptură. Catalogul expoziției, foarte consistent, pliantul şi chiar biletele de intrare reproduc pe un fond albastru intens celebrul portret al monarhului aparținând lui Antonio Moro.

Scanned with CamScanner

Al doilea mare muzeu al Madridului, situat în Paseo del Arte, Thyssen - Bornemitza, deschis în anul 1993, prin achiziționarea celebrei colecții a Baronului de Thyssen-Boremitza, este amenajat într-un elegant palat neoclasic madrilean, Villahermosa. Această importantă colecție, realizată în decursul a două generații aparținând familiei ce dă numele muzeului, cuprinde în jur de 800 lucrări, incluzând opere reprezentative ale primitivilor italieni, olandezi, germani, artă medievală europeană, Renaştere italiană, pictura europeană din secolul al XVI-lea, Barocul, pictura europeană a secolului al XVII-lea, Rococo-ul, Neoclasicismul, Romantismul, pictura modernă începând cu Impresionismul, fauve-ii, expresioniştii, arta experimentală cuprinzând sinteze ale artei europene şi americane, Noul figurativ şi Pop art.

Intr-una dintre sălile muzeului, era organizată expoziția pictorului Frantisek Kupka (1871-1954), unul dintre pionierii picturii abstracte alături de Kandinsky şi Delaunay. Expoziția cuprindea seria de lucrări ale celor două versiuni ale "Localisation des mobiles graphiques", realizată de artist între anii 1912-1913. Considerate ca parte dintre operele majore ale lui Kupka, pânzele sale demonstrau un limbaj artistic nou, bazat pe ritm şi armonie, în care formele se desfaşoară într-un spațiu structurat geometric, în funcție de principiul melodicității cadrului.

Museo National Centro de Arte Reina Sofia, unul dintre cele mai mari muzee de artă contemporană din lume, impresionează prin bogația şi diversitatea colecției sale permanente, distribuită pe 4 nivele ale clădirii în următoarea ordine:

- Cotitura dintre secole în arta spaniolă, ilustrată de José Clará, Julio Antonio, Ramón Casas, José Gutierrez Solana;
- Inceputurile avangardei, cuprinzând lucrări ale soților Delaunay, Lipchitz, Picabia, Laurens;
- Săli consacrate operelor lui Juan Gris, Dali, Gargallo, Picasso cu celebra sa Guernica, Miró, Gonzáles-Smith;
- Suprarealismul poetic, suprarealismul lui Buñuel, pictura spaniolă a deceniilor 2 şi 3: Luis Fernández, Palencia/Sánchez;
- Sculptura spaniolă; Figurativul şi primul grup de avangardişti: Lozano, Zabaleta, Ortega Munoz, Masson, Poliacoff, Lagunas, Tapiès, căruia îi sunt dedicate mai multe săli;

Scanned with CamScanner

- Inceputurile artei abstracte în Spania; Avangarda spaniolă în contextul avangardei europene: Alechinsky, Bacon, Moore, Klein, Fontana, Dubuffet, Marc Tobey, Lopez Garcia, Hernández;
- Abstracţionismul şi arta figurativă: Arroyo, Fraile, Villalba;
- Arta minimală şi contextul său, precum şi cele mai recente manifestări artistice ilustrate de Dan Flavin, Kelly, Newman, Palazuelo, Grupo Zah.

În acelaşi timp, sălile parterului şi ale etajului 5, rezervate expoziţiilor temporare, prezentau o mare manifestare artistică "50 de artişti spanioli, 1947-1998", manifestare ce se desfăşura de-a lungul întregului an.

In perioada octombrie-decembrie '98, erau organizate aici, două mari retrospective: Lucio Fontana şi Alfonzo Fraile. O superbă expoziţie de tapiserie "Espaciono" a Elenei del Rivero, artistă spaniolă stabilită la New York, întrunea lucrări realizate în mătase, fir metalic, dantelă, fibre sintetice, provenind din colecţiile mai multor galerii din Madrid, New York, San Francisco, Roma.

Organizată de Fundación la Caisca Barcelona şi Fondazione Lucio Fontana, expoziţia retrospectivă intitulată "Intre materie şi spaţiu", comemora un secol de la naşterea lui Lucio Fontana (1899-1998). Erau expuse lucrări de pictură, sculptură, forme spaţiale şi ecleraje în lumină neagră, ilustrând deopotrivă, preocupările artistului pentru problemele spaţiale. O temă centrală a operei sale o constituie omul în timp şi spaţiu, atât spaţiul real cât şi cel spiritual. Însuşindu-şi o formulă estetică de simbolizare a neliniştilor omului modern, cu eternele sale întrebări asupra dragostei, a fascinaţiei femeii, a naturii şi a intervenţiei omului asupra ei, a polarităţii dintre materie şi spirit, a credinţei în Dumnezeu, Fontana copleşeşte în această expoziţie prin celebrele sale Concepte spaţiale, realizate bi şi tridimensional, în materiale şi tehnici diverse.

A doua mare retrospectivă era consacrată pictorului spaniol Alfonso Fraile , reprezentant al Grupului Nuevo especialismo espanol. Majoritatea lucrărilor proveneau din colecţia permanentă a muzeului Reina Sofia, alte colecţii muzeale din Spania şi colecţii private incluzând şi colecţia familiei artistului. Expoziţia cuprindea lucrări de pictură şi grafică în tehnică mixtă, reprezentând creaţia artistică a pictorului dintre anii 1960-1986. Panotarea era facută

Scanned with CamScanner

cronologic, ilustrând etapele devenirii sale artistice: prima etapă, cuprinzând opere de influență cubistă şi ale noului figurativ, situată în perioada anilor '60. Lucrările din anii '70, reprezentative pentru definirea stilului său artistic, concretizat în compoziții cu numeroase personaje, singularizate în atitudini şi expresii, într-o înşiruire serigrafică: Noche habitada, Gente muy verde, Adolescentes y bychos, constituie o altă etapă de creație. Fraile utilizează orizontale şi verticale pe fondurile închise, pe care sunt proiectate personajele, într-o mişcare constantă, pe întreaga suprafață a pânzei, într-un spațiu suspendat. Ultima perioadă de creație, cuprinsă între 1977 şi până la moartea sa, survenită în ianuarie 1988, este concretizată prin elaborarea portretelor supradimensionate ale unor personaje caricaturizate, diforme, chinuite, expresioniste în linie şi culoare: De negro, Olimpia Jones, Veintitrés. Retrospectiva consacrată marelui artist spaniol, dispărut prematur, organizată de Ministerio de Educación y Cultura, mai puțin cunoscut la noi, dar foarte apreciat de către critica națională şi internațională de specialitate, dovadă numeroasele premii pentru pictură şi grafică obținute de-a lungul activității sale de creație, ne-a oferit posibilitatea cunoaşterii operei sale de maturitate, impresionantă şi singulară ca şi concepție şi limbaj artistic, în contextul artelor plastice contemporane.

Scanned with CamScanner

ROLUL ACTIV AL UMBREI ÎN IMAGINE

Prof. univ. dr. Ioan TRUICĂ

"De umbră și de moarte nu putem scăpa"
(I.T.)

Primul gest divin îl constituie despărțirea umbrei de lumină. De atunci încoace, omenirea cunoaște două lumi antinomice: lumina sugerând paradisul și întunericul vizând infernul.

Totdeauna lumina a născut prin obstacularea traseului ei - umbra - elementul negativ, întunericul. Izbite de lumină, formele ne arată partea lor de întuneric. Se naște astfel zona de umbră care evidențiază volumul. Obișnuim să folosim noțiunea de "con de umbră" definind prin ea partea de întuneric care se naște în spatele obiectelor luminate. Vorbim despre conul de umbră, delimităm sectorul insuccesului, nerealizării, eșecului. Situat în acest con, ești sortit anonimatului, mediocrității, uitării. Expresia metaforică o găsim folosită de nenumărate ori pentru a sugera ratarea, incapacitatea de a reveni la lumină. Prin umbra proprie fiecare volum capătă relief, personalitate. Această umbră reușește să scoată din anonimat nu numai marile reliefuri, dar și micile schimbări volumetrice.

Învăluite în lumină egală, sculptura și arhitectura se prezintă ca forme neutre, bidimensionale. Spectacolul artistic începe atunci când primele raze dezvăluie volumul. Asistăm la o punere în valoare a lor, la o reprezentație în care lumina, ca erou principal, se împlinește prin existența umbrei.

Imaterială, umbra merge mai departe și se odihnește pe toate obiectele întâlnite. Coboară, urcă, se fragmentează și se întrerupe. Se desfășoară pe planuri orizontale, verticale, oblice. Profită de orice ddeschidere pentru a deveni musafir nepoftit. Dacă nu suntem vigilenți, ne trezim cu ea în interior, aducând răcoarea mult așteptată. Grilajele, rețelele, plasele, frunzișul îi dezvăluie valențele decorative, puterea de a învălui grațios o suprafață, indiferent de forma planului.

Umbra purtată are o dimensiune aleatorie. Fie că este mică, atunci când soarele este la prânz, fie că se alungește foarte mult

Scanned with CamScanner

atunci când soarele coboară. Pe suprafețe ample, ea își dovedește gigantismul, după cum o putem vedea și minimalizată atunci când soarele se înalță în punctul maxim al traseului său. Ușoară, imaterială, ea poate să ne dovedească partea sa fulgurantă. Alteori o privim cum ne dovedește forța, cruzimea. Personaj complex, umbra devine fără voia ei, element dramatic în imagine. Erou principal în grafică și pictură, ne arată puterea cât și neputința ei. Pentru un plastician, ea este un element indispensabil în construirea imaginii. Folosită cu inteligență, ea poate să amplifice forța imaginii, să pună în valoare formele esențiale, sau să ascundă, să arunce în zona de taină volumele nesemnificative.

"Pădurarul" lui Federico Garcia Lorca poate să taie umbra. Abia acum începem să-i înțelegem caracterul poetic și să-i amplificăm semnificația prin intervenții asupra ei. Tocarea, segmentarea, orbirea parțială prin site, garduri sau grilaje sunt doar câteva dintre numeroasele modalități de utilizarea dramatică a ei.

În filmul de animație, umbra devine un adevărat personaj. Alter ego, persona, ea dezvăluie partea mascată, tăinuită din noi. Ea ne mustră pentru greșeli, ne aprobă pentru victorii. O simțim decisă sau ezitantă, însă mereu activă în interacțiunea dramatică. Legată de erou, ea poate să intre în legătură cu alte umbre. Folosim deseori expresia "lume a umbrelor" sugerând celălalt tărâm, lumea de dincolo. Aici nu mai este vorba de prezența sesizabilă, ci de una metaforică, de dimensiunea ei spirituală. Lumea umbrelor este imaginară, fiecare o construiește după puterea sa de invenție, după fantezia sa.

În teatru, prin a doua sursă de lumină, dublăm umbra, având una mai puternică și alta mai slabă dupa intensitatea luminii. Cu mai multe reflectoare umbra devine stelată.

Se mai spune: "a trăit în umbra lui!", adică nu a avut șansa să-și valorifice datele esențiale, înzestrarea naturală. Referindu-se la Rodin, Brâncuși afirma că: "la umbra arborilor uriași nu crește nimic". Adică un mare creator, un geniu, epuizează o modalitate de expresie. Orice încercare de a mai face ceva în această direcție este sortită eșecului. Toți cei care au încercat să aplice lecția lui Rodin se

Scanned with CamScanner

dovedesc a fi palide replici ale acestuia. Drumul fusese închis, continuarea era imposibilă. Inteligent, Brâncuși schimbă direcția, caută și găsește un drum al său pe care-l urmează cu consecvență. Lucrările realizate au o pregnantă originalitate și nu mai amintesc de maestru. Brâncuși deschide poarta de lumină a artei moderne, ceilalăi îl urmează.

În natură umbra se dovedește salvatoare. E căutată cu îndârjire în vreme de arșiță. ea se leagă de răcoarea binefăcătoare în vreme de caniculă.

Supralumina își dovedește și partea ei malefică, ucigașă. Soarele intens arde și pustiește totul, umbra este căutată cu îndârjire și este un loc de refugiu, de liniște. Din prezența malefică ea își dezvăluie latura bună, necesară. Abordând aceste probleme imposibil de epuizat, încerc să atrag atenția asupra importanței ei în imagine.

O tratare îndrăzneață, creatoare a umbrei poate să dea lucrărilor o dimensiune dramatică, majoră, cu efect artistic pregnant.

Scanned with CamScanner

DALI LA EL ACASĂ

Liviu Suhar - pictor, prof.univ

La sosirea mea în Barcelona odată cu începerea anului universitar, serviciul social al acestei prestigioase instituți, mi-a oferit pentru cele trei luni cât urma să dureze stagiul meu ca bursier, o cazare la Hotelul "Barcelona House" din Calle Escudillers situată în partea veche a orașului alături de pitoreasca și plină de viață celebră în toată lumea "La rambla de Cataluña" din apropierea portului. Locul ales avea avantaje evidente dar și părți mai puțin plăcute. Forfota și interminabilul "dute-vino" făceau ca uneori nopțile să devină "albe" și chinuite. Mi-am structurat programul pe zone de interes eșalonate destul de precis. Muzee, galerii de artă, monumente de arhitectură, părți vechi și moderne ale Barcelonei erau obiective prioritare. Altele erau situate în exteriorul orașului și presupuneau mici călătorii atractive prin care tema cunoașterii și documentării se interferează armonios cu cea turistică.

În dimineața duminicii de 29 octombrie 1995, la prima oră, din stația Barcelona Sanct am luat trenul către Portbou, punctul nordic de trecere în Franța, cu destinația Figueres. Această călătorie mi se părea aventura vieții mele, mult visată pentru că însemna întâlnirea cu Salvador Dali la el acasă. Retrăiam în acele momente starea emoțională de curiozitate și nerăbdare din copilărie când pentru prima oară în viață am călătorit cu trenul de la Iacobeni la Dorna și sufletul îmi era inundat de bucurie și teamă descoperind sentimentul libertății, al surprizei și aventurii ce le poate propune necunoscutul. Momentul pornirii trenului mi-a echilibrat starea interioară, așteptând ieșirea la lumină din tunelurile subterane ale orașului. Un grup de cinci tineri având aceeași destinație, au fost vecinii mei de drum. Trei băieți spanioli și două fete dintre care una brunetă, sudamericană și cealaltă englezoaică, blondă și luminoasă ca o piersică, vorbind bine castiglliana. Toți erau foarte grijulii cu cea din urmă. Pe tot parcursul, conversația lor a fost pe tema religiilor europene și insulare cu efectele implicării diferențiate în viața socială și de familie. Discuțiile s-au desfășurat într-o atmosferă de maximă serozitate, fără patimă, chiar cu declararea unor responsabilități asumate, constituind pentru mine un fond sonor ca un preambul pregătitor pentru "marea

Scanned with CamScanner

întâlnire" cu **Salvador Dali.**

La ieșirea în peisaj am fost vizual absorbit de frumusețile ce se derulau ca într-o peliculă cinematografică prin fața ochilor mei. Relieful accidentat mai mult montan al Văii Orientale și Pirineilor, cu păduri de pini și foioase, cu un pământ acoperit de verdele viu și sănătos al pajiștilor aminteau mai degrabă de începutul verii. Terenurile agricole arate și bine lucrate, cu pământul brun roșcat ca o catifea, alternau în dialoguri coloristice prețioase și tonice cu bogăția nuanțelor de verde de la cea mai crudă și sprințară, la tonul adânc al culorii pinilor și chiparoșilor. Lumina risipitor de generoasă făcea ca spațiul și întreg peisajul să trăiască din plin în adâncimile și înălțimile sale, fiecare volum și formă, etalând contururile cu claritate de cristal. Localități mai mari sau mai mici al căror aspect general al ansamblurilor arhitecturale puse în valoare de lumina mediteraneană, se perindă mai apropiate sau mai îndepărtate, îmbogățind peisajul prin geometrismul lor cubisto-plastic, dar pledând prin aspect pentru estomparea până la anulare totală, a diferenței dintre rural și urban. Granollers, Cardedeu, Llinars, St. Celoni, Girona, sunt câteva nume de asfel de așezări umane al căror accent imagistic pe pelicula călătoriei mele completau cadrul general picurându-mi în suflet stropi de emoție și bucurie.

Girona domină prin dimensiunile și istoria sa pierdută în cele mai vechi timpuri, de dinaintea creștinismului, legată însă de începuturile acestuia și convulsiile ulterioare, prin prezența evreilor expulzați din Ierusalim, care așezându-se aici unde cinci fluvii se întâlnesc dând locului o configurație aparte, este astăzi un punct de interferență pentru comerțul lumii mediteraneene din direcțiile celor patru puncte cardinale. Părțile noi și vechi ale orașului sunt distincte. Catedrala, reper vertical, domină concavitatea naturală a spațiului care se aseamănă cu un amfiteatru format din coline semicirculare ce cresc pe măsură ce se îndepărtează, articulându-se cu câmpii mănoase, pâlcuri de pini și chiparoși, însoțind autostrada și calea ferată spre inima mult râvnită a Europei. Următorul popas, Figueres, o stație de tren obișnuită. Din spatele gării, străzile vechi ale orașului cu aerul încă provincial de început de secol, urcă într-o ușoară pantă către un fel de centru ca un dreptunghi înclinat, cu platani pe margine, cu bănci pentru odihnă unde localnicii își fac plimbările zilnic, și care seamănă cu un segment al Ramblei de Cataluña din Barcelona. Spre dreapta ieșind din această piață continuă urcușul unor străduțe înguste cu magazine înghesuite unul în altul, spre "Teatrul Muzeu Dali" presărând cu perseverență în ochii turistului, spiritul lui **Salvador Dali** prin oferte vizuale, începând de la cele mai

Scanned with CamScanner

banale lucruri până la Galeriile de artă care propun lucrări originale.

Ajuns în piațeta din fața "Teatrului Muzeu Dali" am fost "șocat" de mărimea șirului de oameni din fața caselor de bilete și amestecul babilonean de limbi și dialecte vorbite de acel larg spectru tipologic uman, de parcă s-ar fi concentrat aici, ca în biblica Arcă a lui Noe, toate națiile pământului. Organizarea excelentă a făcut ca spaima mea săse risipească imediat. Cu aceeași răsuflare tăiată de emoții am pătruns în curtea interioară, unde tronează Cadillacul lui Dali cu cele două manechine în interior, iar pe capotă, maiestuoasă, cu forme opulente amintind de sculptura indiană, zeița de bronz a lui Ernst Fuchs, cu brațele deschise întâmpină vizitatorii. O colonă formată din cauciucuri pentru tractoare, susține o reproducere în marmoră neagră după unul din "sclavii" lui Michelangelo pe care se sprijină ca o umbrelă ogivală răsturnată, barca Galei din care se preling imenși stropi din bronz, de forma unor baloane desumflate. Zidul circular care delimitează incinta pavată cu gresie roșie, cu jardiniere dreptunghiulare așezate în trepte, poartă pe trei nivele în nișele ferestre manechine de bronz, statice, doar cu pozițiile brațelor schimbate pentru a sublinia un anume ritm în unitatea întregului spațiu sublinind atmosfera daliniană de solemnitate suprarealistă. Interiorul acestui turn deschis spre cer este scăldat de muzici înălțătoare și stranii care-ți taie respirația. Odată traversată zona, pe două planuri înclinate se accede într-o sală imensă pe fundalul căreia, cunoscuta lucrare "Labirintul" de 8,80 x 13,00 m, realizată de Dali după originalul pictat în 1941, propune vizitatorului meditația suprarealistă și invitația de a continua prin părțile laterale al scenei căutarea și descifrarea codurilor viziunii sale.

Cupola reticulară imensă proiectată de Pérez Piñero, concavitate de cristal al cărui fațete triunghiulare orientează razele de luminăîntr-o țesătură invizibilă multidirecțională mărește spațiul determinând o anume stare a atmosferei din interior pentru ca portretul lui Abraham Lincoln să se recompună de la distanță din pătratele colorate care suprapun în acelați timp chipului un nud văzut din spate și care nu poate fi altul decât Gala, realizatăîn 1976 în ulei pe hârtie fotografică la dimensiunile de 4,20 x 3,17 m ca un omagiu adresat pictorului Mark Rothko. Prin partea opusă acestui panou pătrunzi în ciudata și "Suprarealista""sală a instalației lui May West realizată de Dali în care o scenă de formă semiovală placată cu lemn de pin lustruit în culoarea sa naturală, ocru roșcat, susține pe peretele roșu înclinat al fundalului două pânze dreptunghiulare, egale înfățișând două peisaje de iarnă cu imagini diferite ale unor

Scanned with CamScanner

panorame periferice. Sub ele un șemineu cu două orificii semănând cu baza unui nas pe care este așezat un orologiu prețios filigranat și care va primi în ansamblul compoziției valențe plastice deosebite. În față o sofa roșie din fibră spongioasă imită până în cele mai mici detalii o pereche de buze roșii cărnoase și senzuale. În partea opusă pe o mică platformă de un metru pătrat situată cam la o înălțime de aproape doi metri la care se accede prin două scări înguste laterale, este instalată sub abdomenul unui dromader, o lentilă mare care cuprinde și recompune întreaga instalație. Zona aceasta este mascatăde o cortină zdrențuită de formă neregulată, întregind imaginea recompusăa instalației, într-o convertire plastică expresivă și convingătoare din care portretul celebrei artiste americane vine în întâmpinarea privitorului așa cum este cunoscută prin afișele epocii sale. Afișe de teatru, sculpturi, manechine punctează spațiile laterale ale "instalației" proiectându-se pe fundaluri negre fără a amplifica contrastele, dimpotrivă menținându-se într-o stare de discreție pentru a se concentra în zona centrală a sălii unde "mitul american" al anilor interbelici se revigorează datorită combinațiilor îndrăznețe dintre obiecte și elemente disparate.

Continuăm traseul semicircular urmărind pe pereții laterali exponate daliniene, gravuri, desene, picto obiecte, aranjamente, combinații și asocieri de forme aparent contradictorii dar care răspund unor criterii estetice bine știute de autor.

Pe nisimțite am ajuns în saloanele intime unde pe plafonul baroc într-o reprezentare apoteotică cu racursiuri îndrăznețe, Dali și Gala sunt deasura tuturor și se înalță în același timp la ceruri. În salonul alăturat patul matrimonial acoperit cu mătăsuri aurii tronează susținut de patru dragoni. Deasupra o reproducere după propria sa operă "Rezistența memoriei" cu ceasuri vâscoase și curgătoare alături de sofaua pe al cărui spătar este pictat un peisaj apocaliptic cu un căluț de mare, ape învolburate, munți ascuțiți și un cer încărcat de nori denși, sunt o invitație permanentă la a nu uita că locul, timpul și spațiul sunt repere de necontrolat în raport cu infinitul, și că atmosfera suprarealistă gândită de Dali este exprimarea cea mai adevărată a răspunsurilor pentru întrebările existențiale ale secolului.

Sculptura Greciei antice, Michelangelo, Rafael, Velazquez, Vermer, Millet, Picasso și alții fac parte din Universul Dalinian al Muzeului, însoțindu-l pe inegalabilul pictor, prin prelucrările sale dupăoperele lor, portrete omagiu, ca într-o tentativă de a demonstra cătoți au cochetat cu principiile estetice ale suprarealismului dar numai el a atins apogeul. Semnăturile dezinvolte "Dali" cu grafia sa inconfundabilă ca mișcările rapide și sigure ale unui spadasin,

Scanned with CamScanner

confirmă opera nepermițând comentarii tendențioase. Din loc în loc, autoportrete din diferite perioade, studii și compoziții în care Gala este modelul esențial de la starea de atom până la formele cele mai complexe, punctează și mențin încărcătura spiritului suprarealist. Omniprezentă și unică, partenera de spirit și viață este pentru pictor elementul determinant, vital și regenerator de energii creatoare. Opera lui Dali fără Gala este de neconceput, iar suprarealismul un banal exercițiu exhibiționist. Dali și Gala, față în față într-o suită de lucrări așezate în vitrine special amenajate, cu instalații care permit spectatorului să se delecteze descoperind anamorfoze amuzante privindu-le de aproape.

Cu plăcere ascunsă, aproape nemărturisită, Dali a ilustrat opera lui Cervantes, realizând în desenele și gravurile unde Don Quijote cu al său însoțitor sunt eroii incontestabili cu care pictorul se identifică retrăind momente și visuri existențiale proprii. Expoziția din această sală mi s-a părut emblematică pentru că descopeream prin operă o parte din Don Quijotismul lui Dali.

Revenind în lumea acestui secol "Apoteoza dolarului" lucrare cunoscută lumii întregi, închide semnificativ traseul expozițional. Meditând după parcurgerea muzeului devii partenerul sincer al lui Dali dându-i dreptate când întrebat de un comentator "Ce este suprarealismul?" marele pictor a răspuns fără ezitări "Suprarealismul sunt eu". Acest muzeu din Figueres reprezintăîntr-o aglomerare și ordonare a lucrărilor după logica numai de autor înțeleasă, imaginea sinteză a vieții și operei, a ideilor și tentativelor de exprimare plastică ca răspunsuri la mulțimea întrebărilor problemă ale secolului XX, succedate cu o atât de mare repeziciune Dali propune, anticipează și răspunde. În opera sa care-și păstrează incontestabil unitatea de viziune și de stil, toate curentele artistice ale secolului se întâlnesc, marcate prin creații demne de luat în considerație, remarcabile.

* *

Revenind la Figueres în vara anului 1997, am simțit imperios nevoia, după vizita la "Teatrul muzeu Dali" să plec imediat, în aceeași zi, la Cadaques, mirificul loc al pictorilor moderni, un golf aproape sălbatec pe țărmul Mediteranei unde ariditatea cu adevărat "suprarealistă" a peisajului este "tulburată", din nevoi civilizatoare de elemente urbanistico- edilitaro- turistice fără de care nu se poate trăi.

Era o după amiază cu soarele încă sus. Lumina puternică, clară, aurie, proiecta formele falezelor abrupte și stâncoase pe porțiunile de plajă, în marea albastră, cristalină și adâncă. Orizontul se topea între cer și mare. Chiparoșii negri, verticali și tăcuți, punctau spațiul dându-i dimensiuni și punând parcă întreg peisajul în raporturi

Scanned with CamScanner

armonice universale. Privind panorama golfului de pe terasa mică a unei biserici, aflată alături de un cochet restaurant care avea scrise pe fațadă cu majuscule numele lui Picasso, Dali, Miró, oaspeți nelipsiți în zilele petrecute în vacanțele lor mai îndelungate sau sporadice, am fost surprins de propriul meu gând și sentiment că Dali era prezent în totalitate prin spiritul său în acest colț de lume Mediteraneană.

Recunoșteam urmărind panorama golfului, fragmente din tablourile sale în formele falezelor, în atmosfera și culoarea cerului, în structura frământată a stâncilor sau în moliciunea catifelată a nisipurilor.

O domnă în vârstă urcând străduța de piatră m-a provocat la discuție. Ca orice curios, sub impresia puternică a descoperirilor mele am întrebat-o ce știa despre cei trei mari pictori. Mi-a spus că i-a cunoscut pentru că veneau deseori acolo și că erau oameni normali. În mod special mă interesa cuplul Dali și Gala. Mi-a răspuns că Dali era un om ca toți oamenii și se comporta normal. Devenea brusc excentric și imprevizibil când interlocutorii erau ziariști, critici de artă sau bancheri. "Dali nu a fost un nebun. A fost un om normal al secolului XX". Răspunsurile bătrânei doamne mi-au ridicat vălul îndoielii și neînțelegirilor față de personalitatea lui Dali, marele îndrăgostit de Cadaques.

Am plecat întâmpinând amurgul pe munții stâncoși, pe șoseaua întortochiată, secundat de adâncurile prăpăstiilor cu explozia de lumină incandescentă, portocalie a apusului în față, încărcat de impresii și emoții, către Barcelona, fericit într-un fel că am descoperit din spusele acelei "bătrâne" că Dali a fost un om normal și un artist genial al acestui secol.

Scanned with CamScanner

VIRGIL VĂTĂȘIANU - CONCURENT PENTRU OCUPAREA CATEDREI DE ISTORIA ARTEI LA ACADEMIA DE ARTE FRUMOASE DIN IAȘI

Lector univ. Dumitru Alexoaie

Cercetarea anevoioasă întreprinsă de noi pe parcursul anilor din urmă a Arhivei Academiei de Arte Frumoase din Iași ne-a dezvăluit un fapt interesant alături de multe și valoroase informații privind evoluția acestei instituții de învățământ artistic superior de la înființarea ei (26 octombrie 1860) și până la desființarea de către regimul comunist în l950, aspect pe care dorim să-l facem cunoscut în studiul de față.

În dosarele arhivei Academiei de Arte Frumoase din Iași pe anul 1942 (1), aflate la Arhivele Statului din Iași, Fond documentar 183, dosar 11/1941-1942, fila 876, apare o cerere însoțită de un memoriu de activitate depusă de Virgil Vătășianu, aflat pe atunci pentru a doua oară în calitate de secretar la Școala Română de la Roma, școală ale cărei baze au fost puse de Vasile Pârvan și aflată sub conducerea Academiei Române, cerere prin care solicită directorului Academiei de Arte Frumoase din Iași Roman Simionescu (profesor definitiv cu 6 gradații la catedra de geometrie descriptivă și perspectivă) catedra de Istoria artei de la această instituție, aflând că este vacantă, catedră pe care s-o suplinească potrivit uzanței regulamentelor de atunci ale instituțiilor de învățământ superior. Catedra amintită fusese ocupată oficial pînă la 15 noiembrie 1941 de către profesorul dr. Alexandru A. Naum, ca profesor definitiv la această academie (cu doctorat luat la Paris), care, de la data amintită mai sus, a fost transferat la catedra similară de la Academia de Arte Frumoase din București (2). Dealminteri, Alexandru A. Naum locuia la București cu mama sa, la Iași făcând naveta. În ultimii ani ai onorării catedrei de la Academia de Arte Frumoase din Iași, acesta fusese nevoit în repetate rânduri să solicite concedii învoite, fiind suplinit de colegi de la alte discipline, penru ca astfel să poată rămâne mai mult

Scanned with CamScanner

timp în capitală spre a-și îngriji mama suferindă. Alexandru A. Naum fusese până în 15 noiembrie 1926 conferențiar la Universitatea Mihăileană din Iași, având, cum spuneam, doctorat în litere și filosofie la Paris(3). În octombrie 1926, la propunerea Consiliului Profesoral al Academiei de Arte Frumoase din Iași, cuprinzând raportul către Ministerul Cultelor și Artelor nr.501/21 octombrie l926, la care acesta, cu ordinul nr.25013/1926, va face cunoscut conducerii Academiei de Arte Frumoase din Iași aprobarea procesului verbal amintit ca Alexandru A. Naum să fie numit suplinitor la Catedra vacantă de Estetică și Istoria artei la această școală. Titularul care fusese anterior la această catedră, Sever Mureșianu (de loc din Bistrița Năsăud, pe atunci în Imperiul Habsburgic), cu doctorat luat la Paris, care funcționase la această catedră din 1880, este scos la pensie la 1 octombrie 1926, fiind bolnav de paralizie progresivă. (4). Sever Mureșianu se afla internat la Spitalul Socola de sub conducerea lui C. Baliff care asigura îngrijirea acestuia (5). Dar în anul 1940, Catedra de Istoria artei și Estetică fusese suplinită de Eugen Pohonțu, licențiat în litere și filosofie încă din anul 1927, fost membru al Școlii Române din Franța - Fontanay-aux-Roses în anii 1927-1929, școală al cărei director era Nicolae Iorga și care oferea câte două burse pe an pentru specializarea în artele plastice pentru absolvenții de arte frumoase din România, burse dobândite prin concurs. Eugen Pohonțu avusese până în anul 1940 o bogată activitate în publicistica artistică și de educație, apreciată, iar suplinirea pe care o solicita Pohonțu în 13 martie 1941 și pe anul 1942 (6) va fi aprobată, fapt pentru care el funcționează la această catedră pînă în anul 1943 când se va titulariza pentru această catedră Ecaterina Vulpe-Dunăreanu.

După acest ocol privind dinamica ocupării catedrei de Estetică și Istoria artei, revenim la subiectul propriu-zis al studiului nostru. Referindu-ne la solicitarea făcută de dr.Virgil Vătășianu, putem arăta pe baza memoriului depus de acesta, memoriu ce însoțește cererea, îndrituirea deplină pe care o avea istoricul clujean pentru a primi un răspuns favorabil la o atare solicitare. Căci iată ce date cuprindea dosarul înaintat conducerii Academiei de Arte Frunoase din Iași de

Scanned with CamScanner

către Virgil Vătășianu, memoriu trimis de la Roma (cu date exacte privind adresa din Roma str. Valle Giulia). Un succint memoriu de titluri și lucrări, cum însuși autorul îl califică, din care reiese că la acea dată el era doctor în filosofie, că se născuse la Sibiu în ziua de 12 martie 1902, oraș în care a absolvit Liceul de stat Gheorghe Lazăr, cu diploma de bacalaureat din 23 iunie 1920. După absolvirea liceului, face "un popas la Blaj" (7) cum notează fostul său student Mircea Toca, apoi va studia dreptul la Universitatea din București, absolvind-o (8) cu diplma de licență în drept nr.10224/1923 (9). După terminarea studiilor de drept se va specializa în domeniul istoriei artei la universitățile din Praga, Cluj, și Viena, lucru cum reiese și din cuvântul introductiv la lucrarea lui Virgil Vătășianu: "Metodica în istoria artei", semnat de Marius Porumb.

În anul 1927 Virgil Vătășianu își va obține titlul de doctor în filosofie cu specialitatea "istoria artei", titlu dobândit la Universitatea din Viena, având ca materie secundară Arheologia (10) în 25 martie 1927, titlu care va fi apoi notificat potrivit legislației învățământului românesc al timpului, la Facultatea de Litere și filosofie "Ferdinand I " din Cluj sub nr.440/l927 și eliberată diploma de doctor în 6 iulie 1927. Subiectul tezei principale de doctorat l-a constituit "Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara", teză publicată mai apoi în anul 1930 (11), o lucrare deosebit de apreciată de specialiștii din domeniu (12) și de personalități ale istoriografiei românești (13) și străine. Dealtfel, referentul tezei de doctorat elaborate de Virgil Vătășianu fusese un bun și renumit specialist al istoriei artelor din centrul și estul Europei, specialist în arta bizantină mai ales, - profesorul Joseph Strzygowski, cel care a dezvoltat o teorie proprie, originală de cercetare a monumentelor medievale, a cărui activitate s-a extins și în Bucovina noastră, ce fusese până la primul război mondial, începînd cu 1775, parte a Imperiului Habsburgic, monumente restaurate de Romstorfer și ale căror urme le mai putem constata și astăzi la unele monumente din județul Suceava. Contrareferent al tezei principale susținute de Vătășianu a fost un alt renumit specialist, profesorul Carl Patsch .

În anii 1930-1931 Virgil Vătășianu a fost membru bursier al

Scanned with CamScanner

Școlii Române din Roma, perioadă în care el a căutat să adâncească studiul aspectelor artei europene antice, medievale și moderne, direct la fața locului. După anul 1931 el a revenit la Cluj, punându-și din nou talentul și priceperea în serviciul Bibliotecii Universității din Cluj, un alt bun prilej de cufundare în studiu. Această muncă o începuse încă înainte de doctorat, la 1 iunie 1925, mai întîi în calitate de "impegat clasa I-a", iar la 1 octombrie 1925 este avansat, dovedindu-și calități deosebite de organizator și cercetător, ca bibliotecar. Dealtfel, la 1 aprilie 1938 va fi avansat bibliotecar titular. Probând calități deosebite în munca de la Biblioteca Universității clujene ca și în munca de cercetare pe terenul istoriei artei, și publicând deja parte din studii elaborate, Virgil Vătășianu este chemat în serviciul Școlii Române din Roma, prin detașare, ca secretar permanent, pentru o primă perioadă a acestei Academii, la 1 septembrie 1934 pînă la 1 septembrie 1936, având însărcinarea expresă, ca specialist în istoria artelor, de a conduce secțiunea artistică a Școlii și totodată de a organiza noua bibliotecă a acestei instituții, care să ușureze munca, studiile stipendiștilor și cercetătorilor acestei Școli Române din capitala Italiei. Va fi apoi trimis din nou la Biblioteca Universității din Cluj la 1 septembrie 1936 - 31august 1938, pentru a fi apoi pentru a doua oară detașat la Școala Română din Roma în 1 septembrie 1938 și va sta pînă în anul 1946, de ale cărui servicii această instituție nu se putea lipsi. Virgil Vătășianu nu uită să amintească în memoriul său înaintat conducerii Academiei de Arte Frumoase din Iași că până la acea dată, în afară de activitățile amintite pe care le-a onorat în chip exemplar (cu devoțiune, am spune noi), a ținut și o serie de conferințe "răzlețe" cum preciza el, toate aceste conferințe având însă ca subiecte domeniul istoriei artelor, acestea fiind ținute la Cluj, la Sibiu, Brașov și, se înțelege, la Roma și în împrejurimile acesteia, la obiective istorice și arhitecturale, conferințe ținute studenților aflați la studii în Cetatea Eternă. În fiecare an cât timp a stat la Școala Română din Roma, în cadrul programului acesteia, a condus grupuri la monumente din Roma și din împrejurimi, apoi s-a coborât până în Sicilia, în Campania, în Umbria, Toscana, ilustrând și comentând monumentele de artă medievală și modernă vizitate împreună cu

Scanned with CamScanner

membrii Școlii Române. Virgil Vătășianu considera acest mod de cercetare ca unul dintre cele mai eficiente procedee de documentare directă la fața locului, cum, dealtfel, va scrie și mai târziu și în lucrarea de metodologia cercetării în istoria artelor (14). De asemenea, tot în cadrul activității Școlii Române din Roma și în calitate de conducător al secțiunii artistice a acesteia, Virgil Vătășianu a colaborat la organizarea expozițiilor oficiale ale Școlii și a participat la diferite congrese internaționale, a colaborat la enciclopedia italiană elaborată în acel timp, fiind distins pentru aceste contribuții de Academia Română care tutela Școala amintită cu subvenții trienale "C. Chiru" pe anul 1940 pentru pregătirea operei "Istoria artei în România", a cărei redactare (volumul I al acesteia) era la data memoriului depus la Academia de Arte Frumoase din Iași 20/I/1942) aproape terminată, și care, continuată și dezvoltată ulterior această cercetare va fi publicată într-un volum extins în anul 1959 (15).

Dar înainte de a fi un bun organizator și un iscusit bibliotecar documentarist, Virgil Vătășianu probase de la începutul activității sale, reale calități de cercetător și de publicist în istoria artelor și a criticii de artă, ca și a culturii în genere, fapt pentru care la finele vieții acestuia, un fost discipol al său, regretatul profesor universitar dr., istoric și critic de artă, Mircea Toca va scrie "Impunându-se de la început, ca și de-a lungul întregii sale activități, mai ales ca un excepțional cunoscător al artei feudale românești, din toate cele trei provincii, Virgil Vătășianu S-a dovedit în același timp conștient de marile sarcini care stăteau în fața studierii sistematice, științifice a artei românești" (16).

Virgil Vătășianu a desfășurat o muncă de cercetare care cuprinde un evantai larg de probleme ale istoriei artei, acoperind domenii atît de variate și publicînd studii și articole, impresionant ca număr, chiar pînă la data înscrierii pentru concursul de la Academia de Arte Frumoase din Iași, studii și articole publicate în reviste de specialitate din țară și din străinătate asupra arhitecturii de lemn și de piatră, referitoare la pictura și la sculptura medievală și modernă, din domeniul istoriei stilurilor de mobilier, argintărie, miniaturi de carte etc. Chiar din anul în care și-a susținut cu brio teza de doctorat (1927) va debuta, publicînd studiul "Pentru originea arhitecturii moldovenești" în

Scanned with CamScanner

"Junimea Literară"(17). Să fie oare acesta și motivul pentru care se hotărăște să vină la Iași ca profesor de istoria artelor la Academia de Arte Frumoase de aici? Este o întrebare pe care ne-o punem și căreia va trebui să-i aflăm răspuns pe baza unor noi documentări mai în detaliu și a unor noi confruntări cu diverse informații asupra vieții și activității acestui savant român. După studiul asupra arhitecturii moldovenești va urma publicarea studiul "Ardealul și arta lui privită prin prisma șovinismului budapestan", publicat în 1929, de această dată în revista "Societatea de mîine", care apărea la Cluj (18), angajându-se astfel direct în problematica timpului, probând și prin aceasta o atitudine patriotică dar în egală măsură și de cercetător riguros care-i întemeiază atitudinea patriotică îndreptățită. Dealtfel, pentru ca nu cumva să-l înțelegem greșit, simplist, mă grăbesc să adaug căpeste aproape 40 de ani mai târziu va publica o lucrare monografică de mare valoare în contextul istoriei artei europene, cercetînd îndelung spațiul cultural al Panoniei ungare "Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală" (1966) (19). În același an (1929) Virgil Vătășianu publica studiul "Istoria artelor și noile ei probleme" în revista "Transilvania" (20), studiu al cărei problematică îl va obseda pe parcursul întregii sale activități științifice de peste cincizeci de ani, ca unul dintre domeniile metodologiei istoriei artelor, în calitatea sa de profesor formator de specialiști în domeniu. Mai apoi, peste ani, va publica un întreg volum "Metodica cercetării în istoria artei " (21). Va urma un alt studiu dedicat geniului inventiv al meșterilor constructori moldoveni medievali privind sistemul de boltire a turlelor bisericilor (ortodoxe) la edificiile ridicate de aceștia "Bolțile moldovenești, originea și evoluția lor", studiu publicat în Anuarul Institutului de Istorie a României, Cluj, vol. II 1928/1930 (22) și studiul "Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara" (23), de fapt, o reluare și dezvoltare a tezei de doctorat susținută la Viena, concretizat în două lucrări, care vor fi reluate mai tîrziu și dezvoltate în tratatul amintit asupra artei feudale românești publicat în anul 1959 în Editura Academiei Române. Studiile publicate de Virgil Vătășianu până la data memoriului trimis Academiei de Arte Frumoase din Iași au captat atenția specialiștilor vremii. Astfel, unul dintre aceștia,

Scanned with CamScanner

Petre Constantinescu-Iași, pe atunci profesor de istoria artei creștine la Facultatea de teologie din Chișinău, aflată în subordinea Universității Mihăilene din Iași, într-o recenzie făcută lucrării lui Virgil Vătășianu "Vechile biserici de piatră din România din județul Hunedoara", recenzie publicată în revista "Viața Românească".de la Iași, sublinia de la început faptul că este un studiu care, "se prezintă cu frumoasă individualitate", autorul "Virgil Vătășianu folosind, cum singur recunoaște," o metodă strict științifică în redactarea lucrării și la adunarea materialului", acum învățată de la maestrul său Strygowski, în carul seminarului Institutului de istoria artelor din Viena. " Ca un fin călăuzitor, scrie Petre Constantinescu - Iași, Domnia sa pare că se pune la antipodul lui Balș (Gheorghe Balș, n.n.), încercând să precizeze tot specificul național din arta românească, alegînd pentru aceasta regiunea cea mai potrivită, Hunedoara, cu Țara Hațegului".

Căutând să stabilească în ce constă originalitatea poziției științifice a lui Virgil Vătășianu în această chestiune, Petre Constantinescu - Iași arată că cercetătorul clujean deosebește între tipurile edificiilor religioase din Țara Hațegului mai întâi un prim tip cel longitudinal, tip în care se cuprind bisericile din Strei, Strei Sînt-Georgiu, Bîrsău, Ostrovul Mare, Rîbița, Ciula Mare, Cetatea Colței și Pește ana, toate acestea formate din câte trei încăperi consecutive, cu pereți drepți, cu acoperișul în versante și de obicei cu un turn clopotniță la vest (24) . Al doilea tip, numit mixt, cuprinde doar o singură biserică- Densuș, biserică zidită din piatră, unele blocuri de piatră fiind aduse chiar de la ruinele vechi romane ale învecinatei Ulpia Traiana Sarmisegetuza. Aici, discutînd acest tip stabilit de Virgil Vătășianu, Petre Constantinescu-Iași ținea să precizeze dezacordul său, arătând că" pentru noi planul s-ar potrivi mai mult cu cel al bisericilor bizantine în cruce greacă, obișnuit secolelor X-XII și caracteristic celor mai vechi biserici din Muntenia " (25), tip care a iradiat la nord în zone locuite de românii din ținutul Hunedoarei. Un al treilea tip, numit de Virgil Vătășianu central îi stârnește aceleași discuții lui Petre Constntinescu-Iași , "dar care nu-i decât cel treflat (triconc), cunoscut în întreaga terminologie artistică" (26).

Scanned with CamScanner

Acestui tip i-ar aparține după Virgil Vătășianu biserica Gurasada și Mămăstirea Prislop care se aseamănă foarte mult cu bisericile din Tara Românească, aceasta din urmă fiind rezidită de fiica Voievodului Moise Basarab la 1564 sub forma actuală. Aceeași greșeală, precizează istoricul artei creștine de la Chișinău Petre Constantinescu Iași, o face Virgil Vătășianu pentru descrierea bisericii din Hunedoara care este construită în plan de cruce greacă, " în acest caz nu ne apare destul de clar ce a vrut autorul să înțeleagă prin plan central, scrie Constantinescu-Iași.(27). Recenzentul de la Viața Românească din Iași va sublinia însă în chip elogios partea a doua a lucrării " ce analizează valorile tehnice și artistice ale celor 13 monumente studiate "... "de o calitate excelentă, mortarul ce leagă durabil aceste variate elemente de construcție " (28) în monumentele amintite.

Dar atenția cea mai mare este acordată de cercetătorul clujean sistemului de boltire care dă un aer intim și sărac în iconografie acestor monumente, stabilind nevoile reduse de cultură ale comunităților românești, față de cele din apus. "Iconografia în special apare săracă față de cea din Principate, reducîndu-se la cele din județul Hunedoara, doar la actele simbolice. Mai pe larg se ocupă Virgil Vătășianu de figura , revenind în chip amănunțit asupra planurilor. Bisericile longitudinale se aseamănă cu cele din lemn din România sau Polonia sau chiar din Cehoslovacia, mai toate au clopotniță pătrată, bolți cilindrice sau ogivale, uși și ferestre romanice sau gotice, și elemente decorative plastice puține și simple. Lui Petre Constantinescu-Iași i se par în lucrarea lui Virgil Vătășianu analizate "mai interesante ... cele două biserici în plan treflat, ce evidențiază o influență sârbă, stabilită pentru biserica Prislop și legătura cu călugărul Nicodim. Prin "forma " acestor biserici Virgil Vătășianu înțelege compoziția, masele acestora de un echilibru perfect, spațiul lor fiind dezvoltat armonios, la proporțiile omenescului, decorul redus la picturile murale și icoanele iconostasului, sînt calități pe care Petre Constantinescu-Iași le găsește studiului întreprins de istoricul clujean; de prețuit la Vătășianu era, în special, faptul de a statornici cota de originalitate locală în edificarea unor atari construcții,

Scanned with CamScanner

deosebindu-se astfel de cei care căutau doar influenţe din afară (29), lumina în genere slabă la spaţiile mărginaşe şi icoanele iconostasului, spiritul sau conţinutul sufletesc în strâns raport cu credinţa simplistă a ţăranului sau boierului român din trecut" (30) .

În partea a treia a lucrării Virgil Vătăşianu redă "evoluţia", adică împrejurările în care au apărut monumentele cercetate, ţinând să precizeze, lucru remarcat de recenzentul Vieţii Româneşti amintit, mai întîi "energiile autohtone"; ţăranii construiesc tipul arhaizant longitudinal (31) în baza tradiţiilor construcţiilor similare din lemn, o idee deosebit de originală ce aparţine istoricului de la Cluj, ca pretutindeni în România încă de amintire străveche dacă, Virgil Vătăşianu respingând, cum subliniază şi P.Constantinescu-Iaşi, influenţa slavă". În <<voinţa puterii organizate>> se ocupă de curentele de artă impuse prin care înţelege opresiunea maghiară, influenţele străine (<<curentele>>) ar fi cele venite din România pentru folosirea picturii, din Serbia pentru planul treflat, studiul încheindu-se cu datarea din secolul al XIII-lea, cea mai veche de la noi. În finalul recenziei sale Petre Constantinescu Iaşi ţine să facă câteva rectificări şi precizări la punctele de vedere exprimate de Virgil Vătăşianu în lucrarea sa, rectificări însă care, notează recenzentul Vieţii Româneşti, " nu diminueiază ansamblul valoros al lucrării "(32). Prezint în continuare doar câteva dintre aceste rectificări şi precizări făcute de Petre Constntinescu-Iaşi. El are obiecţii legat de termenii cu care operează cercetătorul clujean, nepărându-i-se bine fixate în uzul domeniului. Astfel istoricul clujean "întrebuinţează pentru biserica Sîntă Măria termenii: <<pronoos>>, <<navă>> şi <<apsidă>> sau <<tindă>>, <<navă>>, <<absidă>> la Bîrzău, biserică cu aceleaşi încăperi dă termenii: <<clopotniţă, navă, absidă". Alteori scrie Petre Constantinescu-Iaşi Virgil Vătăşianu foloseşte termenii: tindă, navă, altar". Aceasta, spune recenzentul, din cauza neprecizări elementelor construcţiei introductive, care este formată uneori din două încăperi: pridvor şi nartex; clopotniţa fiind aşezată pe una din ele". De regulă, specifică Constantinescu-Iaşi, a intrat deja în obişnuinţa limbajului de specialitate de la noi, cu termenii absidă (şi nu apsidă cum este folosit termenul de istoricul clujean), noos şi nu navă, nartex şi nu

Scanned with CamScanner

pronaos sau tindă. Este drept, astăzi, subliniem noi, s-au încetățenit acești termeni, fiind folosiți în terminologia de specialitate în mod egal de îndreptățit. Sunt și alte imprecizii pe care istoricul artei creștine de la Chișinău le semnala, ca folosirea unei terminologii arhaizante, ieșite din uzul terminologiei științifice (33).

În studiul său Virgil Vătășianu recunoștea că dintr-o aceeași poziție teoretică adoptată și de Gheorghe Balș "se explică cum a putut autorul (Gheorghe Balș, precizăm noi) să neglijeze cu desăvârșire bisericile de lemn, deși este perfect edificat asupra faptului că ele "au format un strat dens înainte de apariția arhitecturii de piatră" (38). Tocmai prin o asemenea idee Virgil Vătășianu se distanțează de Gheorghe Balș, și dezvoltă în lucrările sale din perioadă propria-i viziune, care pune accent pe rolul factorului autohton, ca un punct de vedere original în dezbaterea de idei din epocă. Virgil Vătășianu reproșa lui Gheorghe Balș tocmai faptul că acesta "își imaginează că arhitectura moldovenească a putut naște numai din influențe străine, care s-au ciocnit aici pe teritoriul moldovenesc"(39). Aceste influențe ar fi, pe de o parte, cea bizantină (privitor la plan și bolți) pătrunsă pe diferite căi în Moldova, dintre care cea din Serbia este cu drept cuvânt mai importantă și pe de altă parte, înrîurirea gotică venită din Polonia și din Transilvania, dându-i bisericii moldovenești contraforții și chenarele decorative de la uși și de la ferestre. Acestor două influențe li se adaugă o a treia, cea venită din partea Armeniei, căreia i-ar reveni, după Gheorghe Balș, introducerea arcurilor piezișe și tîrziu și influența rusească. De aceea, distanțându-se de Gheorghe Balș, Virgil Vătășianu ținea să precizeze că astfel autohtonului nu-i revine decît meritul de a fi determinat anumite modificări impuse de climă și altele de materialul de construcție ce-l putea pune la dispoziție. Această distanțare însă, nu-l împiedică pe Virgil Vătășianu să-i recunoască lui Gheorghe Balș merite incotestabile în cercetarea întreprinsă "Materialul documentar este de o valoare de neprețuit (fotografii, planuri, secțiuni), una dintre cele mai importante contribuții (40) privind arhitectura românească, prin analiza formelor interioare și exterioare, dându-ne un tablou extrem de util al bisericilor din timpul lui Ștefan cel Mare, biserici

Scanned with CamScanner

grupate după caracteristicile mai esenţiale, deşi nu este de acord cu acest tablou în întregime. Virgil Vătăşianu precizează încă o dată că Gheorghe Balş nu ia în consideraţie în demersurile sale elementul indigen "de la început ... elementele indigene nu sunt luate în consideraţie de Gheorghe Balş, insistând să afle paralele în străinătate, să explice toate elementele prin influenţe, mergând până la a atribui în analizele făcute anumitor sisteme moldoveneşti de bolţi şi găsirea soluţiei vecine lor şi în Iran " (41), scrie istoricul clujean. Pentru formele plastice ale monumentelor cercetate, Gheorghe Balş - arată Vătăşianu -, de uşi, ferestre, socluri şi cornişe el găseşte analogii în Polonia şi în Ardeal, cu influenţe occidentale (gotice în special), apoi analize amănunţite făcute semnelor lapidare. " Preţioase sunt datele referitoare la pictura murală, considerată (de Gheorghe Balş,n.n.) exclusiv sub aspectele ei de element decorativ al arhitecturii. Pictura din timpul lui Ştefan cel Mare e superioară celor ulterioare, pentru că ţine mai mult de liniile şi compoziţia arhitecturii subordonându-i-se", apoi Gheorghe Balş subliniază importanţa portretelor votive, drept adevărate portrete, "... influenţa sudbalcanică şi recunoaşterea unei şcoli moldoveneşti înfiripate pe substratul bizantin" sunt toate aceste calităţi pe care Virgil Vătăşianu le recunoaşte lucrării monumentale a lui Gheorghe Balş, valorii acesteia în orizontul ştiinţific al timpului (42).

Cît priveşte prezentarea făcută celei de a doua lucrări a lui Gheorghe Balş "Bisericile moldoveneşti din veacului al XVI-lea" publicatătot în BCMI, an 1928), făcută în acelaşi Anuar (43), drept o continuare firească a celui anterior, având şi ea un conţinut bogat de idei, chiar mai bogat decât prima. Problema care s-a pus, de astă dată, era de a găsi răspuns la întrebarea "cum au evoluat elementele înjghebate în epoca anterioară" scrie Virgil Vătăşianu şi recunoaşte autorului recenzat faptul de a fi sesizat şi analizat în detaliu apariţia adausurilor neobişnuite la bisericile moldoveneşti în secolul al XVI-lea , între naos şi pronaos, unde apare camera mormintelor rectangulară cu boltă semocilindrică transversală, apoi exonartexul care precede pridvorul, acesta fiind fie închis, fie deschis, fiind asemănător unui pridvor, iar la biserica Sucevita apar şi

Scanned with CamScanner

cele două pridvoraşe deschise deoparte şi alta a pridvorului propriu zis. Dar cel mai însemnat element ce apare în secolul al XVI-lea în Moldova este pictura murală exterioară "ce îmbracă arhitectura în întregime, cu figuri omeneşti plus peisaje sumar bizantine" (49). Ceea ce-i reproşează lui Gheorghe Balş este faptul că acesta "s-a pronunţat clar asupra originii acestei picturi, o împodobire sui generis ce nu poate fi explicată prin nici o influenţă", consideră istoricul clujean (45), arătând, pe baza propriilor cercetări la bisericile din Ţara Haţegului la care "apar la unele biserici din secolele XIV XV urme de pictură exterioară", la biserica Prislop pe peretele de apus o veche frescă; la Strei pe colţul sud-estic al absidei apare un Cristofor uriaş, la Ocna Sibiului pictură din secolul al XVIII lea, ca şi la biserica din Răşinari, toate influenţate de obiceiul vechi, scrie Virgil Vătăşanu, de la casele de lemn, care se obişnuia să fie învelite cu covoare", obicei astăzi pastrat încă în unele sate în Moldova de nord (46). Influenţele occidentale ulterioare au dezrădăcinat acest obicei străvechi. În rest elementele gotice anterioare se păstrează şi la bisericile lui Rareş, biserici inrudite cu cele din Polonia şi Transilvania.

În aceeaşi perioadă cu cercetările materializate în lucrarea sa de doctorat, Virgil Vătăşeanu urmărea să prezinte şi contribuţiile altor specialişti din spaţiul cultural românesc mai ales din cel transilvan. Astfel în anul 1927 apărea la Sibiu o lucrare a profesorului de la Academia de Arte Frumoase din Cluj, Coriolan Petreanu "Bisericile de lemn din judeţul Arad" pe care Virgil Vatasianu o prezintă în acelaşi Anuar (47), un album monografic deosebit, conţinând 55 de biserici din lemn de gorun din ţinuturi deluroase facute din bârne dispuse orizontal, la unele dintre aceste biserici, "cu încăperi rectangulare lungăreţe", adăpostind tinda şi nava, dar apare şi tipul de biserică cu absidă ascuţită, tip considerat de origine orientală, care se găseşte în arhitectura din lemn est-europeană, Virgil Vătăşianu trimiţînd cititorul să consulte studiul fostului său profesor de la Viena, Stzygowski, publicat în revista "Byzantion" I - 1924 , dar tipul este răspândit, aşa cum a arătat Vătăşianu în propria sa lucrare, şi în judeţul Hunedoara (biserica Bîrsău, biserica greco-catolică din Hunedoara şi chiar la Castelul Huniazilor). Virgil Vătăşianu

Scanned with CamScanner

precizează în recenzia amintită că navele acestor biserici sunt acoperite cu bolți cilindrice, lucru dovedit de bisericile din județul Arad, în felul acesta "sprijinind teoria lui Stzygowski care crede că bolta cilindrică derivă din arhitectura de lemn în construcția cu bârne (48). Istoricul clujean se lasă interesat din studiul amintit al lui Coriolan Petranu de clopotnițele acestor biserici prezentate de acestea. Ele "sunt încălecate tindei în latura de vest, cu paralele apropiate cu biserici slovace cît și prototipul unor clopotnițe încălecate ale bisericilor din piatră din Ardeal " (49) pe care el însuși le-a cercetat îndeaproape. Plastica bisericilor cercetate de Coliolan Pitranu este compusă din elemente de tăieturi din lemn fie, mai ales, ea constând din pictură, în așa fel încât fiecare biserică rămâne unică în felul ei (50). Aceluiași Coriolan Petranu îi recunoaște meritele de îndrumător al celor ce ar vrea să se inițieze în studiul științific al arhitecturii bisericii românești din Ardeal, făcându-i recenzia și la studiul "Die Kunstdenmaler der siebenburger Rumänen în Siecht " 1926, în același Anuar (51), în care vede "un adevărat vademecum pentru oricine ar vrea să se ocupe științific de arhitectura bisericilor românești din Ardeal , iar profesorului universitar ieșean Orest Tafrali îi prezintă: " Les trésor byzantin et roumain du Monastere de Putna" lucrare apărută la Paris în 1925, considerată de el drept " un catalog științific consultînd originalul și inventarul publicat de domnul D. Dan" (52). Virgil Vătășianu zăbovește mai îndelung asupra contribuțiilor profesorului universitar I.D. Ștefănescu, bizantinolog cunoscut , cu doctoratul luat la Sorbona sub conducerea lui Charles Diehl, și mai apoi profesor pe viață al prestigioase instituții din Paris, profesor de Istoria Artei creștine, contribuții care la acea dată se regăseau , între altele, în două lucrări asupra cărora recenzează istoricul clujean Virgil Vătășianu. Primul studiu al lui I.D Ștefănescu recenzat de acesta este "L'évolution de la penture religiose en Boucovina et en Moldavie", lucrare publicată la Paris în anul 1928 (53), pe care o caracterizează drept o "vastă introducere cu două capitole asupra atmosferei politice, sociale și artistice a Moldovei, vorbind în treacăt de toate artele: arhitectură, sculptură, orfevrărie, țesături, broderii, manuscrise și icoane". Această lucrare este considerată de Vătășianu "cea mai

Scanned with CamScanner

importantă" în special prin observația privind efortul lui I.D. Ștefănescu de a preciza influența pe care a exercitat-o arhitectura de lemn asupra celei din piatră(54), idee care concordă cu cele exprimate și de Virgil Vătășianu în investigațiile sale.

Virgil Vătășianu a conceput istoria artei, așa cum se poate constata și din cele expuse până acum și cum va fi tratată în chip sintetic în lucrarea de mai târziu (Metodica în istoria artei), ca pornind de la istorie în general pentru a ajunge la rezultate obiective în domeniul acesteia. Pentru el fenomenul artistic trebuie prezentat în devenirea lui istorică prin raționamente științifice care să pornească de la datele concrete pe cale inductivă pentru ca astfel să se poată pune un diagnostic întemeiat pe aceste date concrete, prezentate cît mai amănunțit și cât mai exhaustiv, cercetarea operelor de artă făcându-se de fiecare dată în studiile sale, chiar în cele din perioada de pînă în anul 1942 care ne-a interesat pe noi în cercetarea de față, în contextul lor istoric (dintr-o viziune largă de filosofia culturii), iar nu în funcție de cosiderente abstracte sau preconcepute, ori de peferințe personale. Opera de artă trebuie studiată în epoca respectivă și în raport cu rolul care i-a revenit în cursul evoluției valorior din domeniu și a culturii în general, al specificului de ordin material și funcțional al realizării aspirațiilor estetice din epoca ei. Istoria artei nu este pentru Virgil Vătășianu o critică retrospectivă pe temeiul unor postulate estetice actuale, și menirea ei nu este nici aceea de a transpune în cuvinte conținutul emotiv al opere plastice date, cum adeseori s-a procedat de autori români antici și mai apoi de cei impresioniști. Istoricul de artă este chemat să explice fenomenul artistic și nu să sugereze celui lipsit de sensibilitate valorile emoționale cuprinse în opera de artă. Istoricul de artă poate doar să înlesnească prin cercetarea științifică proprie înțelegerea operelor de artă și să trezească doar indirect dezvoltarea sensibilității artistice în spectator. Acestea au fost și au rămas convingerile adânci ca istoric de artă și formator de specialiști în domeniu ale profesorului fondator de școală- Virgil Vătășianu.

Am expus doar o parte din bogăția de idei și material documentat cuprinse în lucrările publicate până la data înscrierii lui

Scanned with CamScanner

Virgil Vătășianu la concursul pentru ocuparea catedrei de Isoria artei și Estetică de la Academia de Arte Frumoase din Iași. Dar Virgil Vătășianu nu a mai participat la acest concurs. Arhiva Academiei de Arte Frumoase din Iași nu cuprinde nimic care să ne dezvăluie motivele care l-au determinat să nu mai participe. Bănuim doar că, fiind solicitat în continuare de a rămâne la Academia de Romania din Roma pînă în 1946, istoricul clujean a renunțat să mai concureze pentru postul de la Iași, iar mai apoi după anul 1946, vremurile devin destul de grele, iar legăturile sale cu Clujul în care s-a format și în care activase la începutul carierei vor hotărî (probabil) stabilirea sa definitivă aici, unde, continuându-și cercetările în domeniul istoriei artelor și munca profesională, va reuși să creeze o adevărată școală de istoria artei cu greutate în România.

Este pentru a doua oară (dacă avem în vedere retragerea din concurs pentru postul de la catedra de pictură din anul 1894 a lui Ștefan Luchian) când Academia de Arte Frumoase din Iași pierde ocazia de a avea în rândurile cadrelor sale didactice un mare specialist.

Note :

- (1) Arhivele Statului Iași, Fondul Academiei de Arte Frumoase Iași, nr.183, Dosar 11/1941 /1942, fila 876.
- (2) De fapt, așa cum rezultă din arhiva Academiei de Arte Frumoase din Iași, Dosar 11/1940/1941, fila 50, în momentul în care Academia este în rebeliune, cum este notat în condică de rectorul acesteia profesorul Roman Simionescu (este vorba de rebeliunea legionară, n.n.) în zilele de 22-23 ianuarie 1941, în ziua de 22 ianuarie la orele 5-6 Alexandru A. Naum lipsește de la ore fiind bolnav și nu poate ține orele de seminar ce erau programate. Se afla în concediu medical până în data de 3/III/1941 (vezi dosar 11/1940/1941, fila 83-84), iar în ziua de 3/III/ 1941 rectorul notează în condică în dreptul rubricii rezervată lui Aexandru A. Naum că este transferat la București, pentru ca pe data de 17/III/1941 să apară deja

Scanned with CamScanner

în condică trecut și semnat Eugen Pohonțu, ca suplinitor la Istoria artei cu lecția " Condițiile de dezvoltare și caracterul artei clasice grecești în comparație cu ideile călăuzitoare ale altor popoare antice",vezi Dosar 11/l940/1941, fila 95 verso și 96, iar marți 18/III/i941 , orele 5 și ½- 7 și ½ p.m. va prezenta " Arhaism și clasicism ; Miron și Policlet", și în continuare activitatea se derulează potrivit orarului obișnuit al Academiei fixat pentru această disciplină.

- (3) Idem,Dosar 21/1926, fila 92.
- (4) Ibidem.
- (5) Ministerul Cultelor și Artelor va reveni asupra pensionării lui Sever Mureșianu, și acesta va fi efectiv scos la pensie pe data de 1/l/1927 odată cu încă doi profesori ai Academiei de Arte Frumoase din Iași: Gheorghe Popovici care era și rector pe atunci și Dr.Possa titularul catedrei de Anatomie umană și comparată.
- (6) Vezi Arhiva Academiei de Arte Frumoase din Iași, Fond 183, Dosar 11/1941, fila 342.
- (7) Cum notează Mircea Toca în " Virgil Vătășianu (1902-1978). Introducere și bibliografia operei, 1979, Cluj-Napoca, Universitatea Babeș-Bolyai, Catedra de istorie.
- (8) Vezi Mircea Toca , op.cit.
- (9) și nu ca ani de studii 1920-1924, pentru facultatea de drept din Paris cum scrie fostul său elev Marius Porumb în cuvîntul înainte la Virgil Vătășianu "Metodica în istoria artei", Editura Clusium, ediția a doua, Cluj-Napoca, 1996, p.7.
- (10)Vezi Arhiva Academiei de Arte Frumoase din Iași, Dosar 11/1941/1942 , fila 877 verso.
- (11)Vezi Virgil Vătășianu "Vechile Biserici de piatră românești din județul Hunedoara, "Tipografia Cartea Românească", s.a. Cluj 1930, 225 p.
- (12)Vezi de exemplu recenzia făcută de Petre Constantinescu-Iași în Viața Românească.
- (13)Vezi Nicolae Iorga în Arhiva Istorică.

Scanned with CamScanner

- (14)Vezi Virgil Vătășianu -" Metodologia cercetării în istoria artei, ed. cit. pp.53-57.
- (15)Vezi Virgil Vătășianu - " Istorie artei feudale în Tările Române , Ed.Academiei, București, 1959, o adevărată sinteză în domeniu până la această dată și considerată și astăzi drept capitală, fiind unanim apreciată.
- (16)Vezi Mircea Toca: op.cit., p.7.
- (17)Vezi Junimea literară, Cernăuți ,an XVI,1927, pp.180-191.
- (18)Vezi Virgil Vătășianu: art.cit.,An V 1929 pp. 84-87 și Virgil Vătășianu Memoriul citat.,în Dosar 11/1940/1941,fila 877, ca și în Marius Porumb,op.cit.
- (19)Vezi Virgil Vătășianu, op.cit , ca și memoriul în Arhiva Academiei de Arte Frumoase din Iași, Dosar 11/1941/1942,fila 877, și Marius Porumb , op.cit.
- (20)Vezi Virgil Vătăsianu : "Istoria artelor și noile ei probleme" , în rev. Transilvania , Sibiu , an IX , 1929 , pp. 374-383
- (21)Vezi Virgil Vătășianu : "Metodica cercetării în istoria artei. Considerații", București , Ed. Meridiane 1974 , 136 p , ed. II , Ed. Clusium , Cluj-Napoca 1996 , 130 p.
- (22)Vezi Virgil Vătășianu , art.cit. , volum citat , Cluj 1928/1930 , 16 p.
- (23)Vezi Virgil Vătășianu : " Vechile biserici de piatră românești din județul Hunedoara , tipografia Cartea Românească, Cluj , 1930 , 225 p.
- (24)Vezi Petre Constantinescu , Iași , lucrarea cit. , p. 313.
- (25)Idem , p. 314.
- (26)Ibidem.
- (27)Ibidem.
- (28)Ibidem.
- (29)Ibidem.
- (30)Idem p. 313.
- (31)Idem pp.314-315.
- (32)Idem p. 315.
- (33)Ibidem.
- (34)Vezi recenziile făcute de Virgil Vătășianu la lucrările lui Gheorghe Balș : "Bisericile lui Ștefan cel Mare", Buletinul

Scanned with CamScanner

CMI , fasc. 43-46 , 1925 , București 1926 , în Anuarul I.I.Nat. vol. V 1928/1930 , Cluj 1930 , Institutul de Arte Grafice Ardealul , pp. 690-692 ; și Gheorghe Balș : "Bisericile Moldovenești din veacul XVI , BCMI , 1928 , București , pp.692-696.

- (35)Vezi Virgil Vătășianu recenzie la Gheorghe Balș " Bisericile lui Ștefan cel Mare" , BCMI , fasc 43-46 , 1925 , București 1926 , Cluj și Anurul I.I.Nat. publicat 1928/193 , pp. 91-92.
- (36)Idem , p. 690.
- (37)Ibidem.
- (38)Idem p. 691.
- (39)Ibidem.
- (40)Ibidem.
- (41)Idem p. 692.
- (42)Ibidem.
- (43)Vezi Virgil Vătășianu recenzia la : Gheorghe Balș : "Bisericile Moldovenești din secolul XVI în Anuarul cit. pp. 692-696.
- (44)Idem , p 694.
- (45)Ibidem.
- (46)Ibidem.
- (47)Vezi Virgil Vătășianu recenzia la Coriolan Petranu : "Bisericile din lemn din județul Arad" , Sibiu 1927 , în Anuarul cit. 1928/1930 , Cluj 1930 pp. 696-698.
- (48)Idem , p. 697 , în care trimite cititorul și la studiile lui Stzygowski : "Kunst geschichte und Byzantische Kunst" și "Altslavischer Kunst".
- (49)Ibidem.
- (50)Ibidem.
- (51)Idem p. 698.
- (52)Ibidem.
- (53)Vezi Virgil Vătășianu în Anuarul cit. pp. 700-703.
- (54)Vezi Virgil Vătășianu recenzie la I.D.Ștefănescu op. cit. în Anuarul cit. pp. 700-701.

Scanned with CamScanner

SURPRIZELE ARTEI PELEOLITICE

Prof. univ.dr. D.N. Zaharia

Scanned with CamScanner

Într-o carte publicată în 1964 ("Le geste et la parole"), cunoscutul specialist in artă paleolitică Andre Leroi-Gourhan scria că "documentele de artă preistorică sunt foarte numeroase, iar de acum înainte va putea fi tratată sistematic o masă a cărei succesiune cronologică este definită în linii mari". Cu această convingere, Leroi-Gourhan a elaborat teoria sa despre evoluția artei paleolitice într-o succesiune de patru stiluri, teorie adoptată unanim de tratatele şi sintezele publicate pînă de curînd în Europa.

Dar, în preajma anului 2000, cînd imaginea asupra artei paleolitice părea să fie definitiv conturată în linii mari, o nouă descoperire a făcut să se prăbuşească întreg eşafodajul teoriei lui Leroi-Gourhan : picturile rupestre de la Sormiou.

* * *

Încă din 1985, scafandrul profesionist Henri Cosquer a reperat din întâmplare o intrare aflată la 37 de metri sub nivelul mării mediteraniene, în apropiere de Cassis (circa 150 de km de Marseille), într-o regiune în care nu se cunoşteau anterior grote cu picturi rupestre. Deşi a început încă de atunci să exploreze acel culoar cu lărgimea cuprinsă între 1,30 m şi 2m, iar înălţimea de cca 2m, scafandrul francez a reuşit abia in vara lui 1991 să-l parcurgă până la capăt: după 200 de metri lungime, a ajuns într-o imensă peşteră cu diametrul de aproape 60 m, pe jumătate aflată în apă, cu numeroase stalagmite şi stalactite, dovadă că în trecut s-a aflat deasupra apei. Învestigând peştera , Cosquer a descoperit o a doua sală , în care apa nu ocupă decit 20 - 30 cm în înălţime, sală ornată cu numeroase picturi şi desene gravate pe pereţi. Aerul din peşteră era pe deplin respirabil, dar presiunea era foarte mare, ceea ce arată că el nu s-a mai primenit de foarte mult timp.

Cercetările efectuate ulterior au probat că aceste picturi sunt cu mult mai vechi decît şi-ar fi putut imagina specialiştii. După datarea cu carbon 14 radioactiv a unor probe prelevate de la faţa locului, s-a stabilit că picturile din această grotă au fost efectuate în două etape: cele mai vechi au o vîrstă de aproximativ 27000 de ani, iar cele mai recente datează de acum 19000 de ani. Aceasta înseamnă că nu mai avem de-a face cu descoperirea unei noi peşteri cu picturi, ci cu o descoperire de senzaţie, pentru că toate celelalte peşteri cunoscute - Altamira, Lascaux, Niaux, Pech - Merle etc - au fost pictate în epoca magdaleniană, adică în intervalul 15000-10000 Î .H.

Elementul de senzaţie s-a accentuat când s-a constatat că , în raport cu teoria lui Leroi-Gourhan despre evoluţia stilistică a picturii rupestre, frescele de la Sormiou se situează la nivelul Stilului IV , care este şi apogeul picturii rupestre potrivit evaluărilor aceptate pînă de curînd.

* * *

În temeiul analizei sistematice a materialului cunoscut la nivelul deceniului şapte din secolul nostru, Leroi-Gourhan şi colaboratorii săi au ordonat creaţiile paleoliticului în patru faze cronologice, fiecăreia fiindu-i caracteristice o serie de trăsături stilistice bine definite.

Stilul I include primele încercări artistice din perioada 30000-27000 Î.H. (aurignacian), reprezentate de gravuri pe plăci de calcar cu caracter abstract: linii paralele, "macaroane", şiruri de cupule etc . Această perioadă primitivă este denumită de Leroi- Gourhan "nonfigurativă " pentru că atunci cînd apar totuşi reprezentări figurative este vorba fie de izolarea unui element al unui întreg (falus, vulva, cap de bizon sau de cal), fie de un asemenea schematism încît identificarea formelor animale este realizabilă cu mare dificultate. Astfel de încercări se cunosc în număr foarte mic, mai ales în regiunea Dordogne - Franţa.

Stilul II acoperă perioada dintre 25000-18000 i. H. (gravitean - începutul solutreanului) şi marchează o evoluţie considerabilă. Creaţiile artistice sunt acum mai numeroase şi mai diversificate. Apar primele picturi rupestre, cu reprezentări de animale ale

Scanned with CamScanner

căror crupe şi spate sunt figurate printr-o linie sinuoasă amplă, în timp ce picioarele sunt fie complet omise, fie foarte sumar schiţate. Acum apar celebrele statuete numite " venere preistorice" (Willendorf , Lespugue, Kostienki), ale căror creatori dovedesc o perfectă stăpînire a burinului (unealta din silex). Deşi figurative, formele au un pronunţat caracter convenţional. Bizonii, caii, bourii, mai rar silueta feminină, corespund unei scheme stereotipe: pe un nucleu central reprezentînd corpul sunt grefate celelalte părţi anatomice menite să identifice specia. Capul si picioarele sunt abia indicate şi au dimensiuni disproporţionat de mici în raport cu blocul corpului. La animale , indiferent de specie, contururile dorsale sunt aproape identice, atributele de identificare sunt oferite cu multă zgîrcenie: coarnele si bărbuţa la bizon, coama şi botul alungit la cal etc. Ele sunt totuşi suficiente pentru a asigura o determinare precisă.

Stilul III se situează între 17000-13000 Î.H . (solutrean - magdalenianul vechi), el caracterizîndu-se în principal prin dezvoltarea tradiţiei stilului anterior. Siluetele animale sunt redate cu un realism sensibil sporit, deşi canonul este în mare cel primitiv: caii şi taurii sunt umflati de parcă ar fi femele gravide, membrele sunt scheletice , proporţiile şi perspectiva ca şi nesocotite. Precumpăneşte acum preocuparea pentru redarea mişcării, ceea ce face ca imaginile obţinute să degaje o impresie de forţă şi prospeţime pe care nu o vom mai afla în cazul creaţiilor din stilul următor. Se observă în plus, un început de realism al detaliului: urechile unor cai din Lascaux sunt refăcute de cîteva ori, de fiecare dată cu o exactitate sporită, coarnele iniţiale ale unor cerbi sunt şterse şi sunt înlocuite cu altele trasate într-o perspectivă mult elaborată, ochii şi nasul sunt bine marcaţi etc. Arta parietală produce astfel primele sale capodopere, precum unele creaţii de la Lascaux şi Altamira în domeniul picturii şi unele de la Bourdeilles (Dordogne) sau Roc - de - Sers (Charente) în domeniul basoreliefului.

Stilul IV cuprinde mileniile 13- 9 I.H. (magdalenianul mijlociu şi cel recent). Este perioada de maximă înflorire a artei paleolitice cum se constată din numărul foarte mare de creaţii păstrate, variind după regiune, dar de o remarcabilă unitate pe ansamblu. Realismul se accentuează, animalele sunt redate cu o

Scanned with CamScanner

sporită grijă pentru consemnarea atributelor ce diferențiază speciile şi pentru proporții. Rămîne totuşi destulă distanță îintre acest gen de realism şi transcrierea anatomică fidelă, astfel că figurile continuă să fie pline de viață, expresive. Leroi-Gourhan crede că acest stil se cuvine impărțit în două faze în funcție de evoluția realismului. În magdalenianul mijlociu (13000-11000), proporțiile animalelor sunt corect redate, dar se conservă o anume masivitate a siluetelor, în ciuda faptului că acestea par suspendate deasupra solului, ca şi cum nu ar avea greutate. Lipseşte aproape complet realismul acțiunii, siluetele nu sunt coordonate într-o scenă care să justifice poziția lor, iar elementele decorului trăiesc independent unele de altele. În magdalenianul recent (9000-8000 I.H.), atitudinile, greutatea fizică şi modeleul animalelor devin perfect naturaliste. La Niaux, picioarele animalelor arată deja ca şi cum s-ar sprijini pe sol, iar detaliile anatomice sunt redate de o manieră accentuat descriptivă (ca şi taurii şi vacile de la Altamira, de altfel). Cu totul remarcabilă este precizia în redarea diferențiată a blănurilor, ca şi preocuparea pentru consemnarea jocurilor de lumina de pe părul animalelor. Este cazul picturilor de pe marele plafon al Altamirei, dar şi a unora de la Lascaux, Combarelles, Font de Gaume, Trois-Freres, etc.

Cu această puternică vână naturalistă, se încheie brusc evoluția picturii rupestre paleolitice; de aici înainte, reprezentările de animale devin stîngace şi sumare, de regulă ele sunt abia schițate prin cîteva trăsături disparate şi fără vigoare. Glaciațiunea pare să fi produs o asemenea ruptură în evoluția lui Homo sapiens sapiens, încît o tradiție artistică atît de bogată a rămas complet necunoscută generațiilor de după magdalenianul recent.

Astfel prezintă Leroi-Gourhan primul ciclu artistic din istorie, urmărind de-a lungul a douăzeci de milenii formarea, dezvoltarea şi declinul său. Prezentare care, pînă de curînd, părea atât de solid fundamentată, încît nu mai erau de conceput decît rectificări de detaliu şi desigur, completări menite să întărească viziunea de ansamblu. Descoperirea lui Henri Cosquer vine însă să răvăşească profund atît cronologia, cât şi meticuloasa analiză stilistică a lui Leroi - Gourhan.

Pe lingă uimitoarea vechime, picturile rupestre de la Sormiou

Scanned with CamScanner

derutează prin faptul că, sub aspectul valorii artistice, sunt comparabile cu cele de la Altamira şi Lascaux, dar se deosebesc de acestea prin importante trăsături stilistice.

Astfel, ca şi în peşterile descoperite anterior (Altamira in 1879, dar investigată după 1900, Lascaux în 1940, etc.) predomină reprezentările de animale dar, aici , nu se foloseşte policromia, artiştii limitindu-se doar la negru.

În al doilea rînd, speciile de animale care apar la Sormiou sunt aceleaşi ca în alte părţi (cai, bizoni , foci ,în total cam cincizeci), dar reprezentarea lor se distinge prin unele caractere de certă originalitate. Bizonii, de exemplu, sunt redati din trei sferturi, aceasta fiind prima atestare a unei asemenea reprezentări din istoria artei. Apoi, cu totul neobişnuit este şi faptul că bizonii şi caii sunt redaţi cu diferenţierile sexuale corespunzătoare. La bizoni nasul este redat printr-un gol de culoare, lucru de asemenea nemaiântîlnit în picturile rupestre din alte zone.

Neobişnuită este, într-o oarecare măsură , abundenţa impresiunilor negative obţinute prin apăsarea mîinii desfăcute pe lutul moale al peretelui, colorate apoi prin tamponare sau pulverizare. Există porţiuni care conţin asemenea impresiuni figurînd fiecare cîte zece mîini, unele cu tot cu antebraţ . Cele mai multe se detaşează pe un fond negru, altele fiind pe un fond roşu. Abundă, de asemenea , aşa-numitele "degete mutilate", despre care se crede că au fost tăiate cu ocazia unor ritualuri magice sau, mai probabil, au fost repliate pentru a se obţine un anume cod.

Decorul pictat de la Sormiou se singularizează şi prin preponderenţa semnelor şi figurilor geometrice asupra reprezentărilor zoomorfe. Neaşteptat este şi numărul relativ mare de siluete umane, în special feminine.

În schimb, se confirmă teoria lui Leroi - Gourhan despre dispunerea semnelor şi reprezentărilor animale după o anumită schemă. Nu este vorba, desigur, de o schemă compoziţională, căci artiştii preistorici se arată preocupaţi doar de sensul figurilor, nu de raporturile formale între figuri. Este motivul pentru care fiecare specie sau semn apare cu regularitate într-o anumită parte a grotei (la intrare, în stînga, în dreapta etc.), dar, altfel,

Scanned with CamScanner

figurile nu se corelează după un principiu de organizare a suprafeței picturale (ele interferează sau se suprapun, stânjenindu-se reciproc). Se confirmă astfel , ipoteza larg acceptată după care peşterile pictate constituie un gen de sanctuare în care oamenii preistorici îşi exprimau credințele lor, cu ritualuri bazate pe mituri pe cît de complexe, pe atît de misterioase pentru omul modern.

În privința tehnicii, nu se poate spune, deocamdată cel putin, că la Sormiou ar fi fost folosite materiale şi procedee deosebite de cele considerate specifice picturii paleolitice. Culorile erau obținute din pigmenți minerali (oxid de fier, pentru galben, brun şi roşu, oxid de magneziu, pentru negru şi caolinul pentru alb, mai rar fiind vegetale. Răzuiți sau frecați, pigmenții erau dizolvați în apă, iar după intărirea blocurile de materie colorată erau tăiate în batoane.

Pentru a aşterne culoarea pe peretele pregătit în prealabil prin netezire cu piatra, erau folosite pensoane făcute din pene de păsări sau fibre vegetale, tampoane sau perii din aceleaşi materiale. Uneori, culoarea era intinsă direct cu degetele.

Cel mai adesea culoarea era uniform aşternută pe zone vaste sau spații delimitate prin şabloane, dar se recurgea uneori şi la procedeul degradeului, al haşurii sau "pointilismului" inclusiv la inserția unor porțiuni fără nici un fel de culoare. Aceste procedee erau uneori combinate pentru a se sugera volumul sau mişcarea.

Pentru luminarea adecvată a suprafețelor pe care se picta, artiştii preistorici foloseau torțe şi lămpi avînd ca meşă o baghetă de lemn, iar drept combustibil foloseau seul şi grăsimea animală.

* * *

Cum cercetările frescelor de la Sormion se află în plină desfăşurare, este de aşteptat ca şi alte teze despre arta paleolitică să fie puse în discuție.

Scanned with CamScanner

ARTA MURALĂ LA SFÂRȘIT DE MILENIU

Prof. univ. Jenö Bartos

Civilizația contemporană se află în prezent în plină transformare, se încheie o eră și intrăm, sau am intrat deja, într-o nouă eră. Iată că anul curent marchează un moment deosebit în calendarul gregorian cât și în existența noastră cotidiană: sfârșit de deceniu, sfârșit de secol, sfârșit de mileniu. Adică un moment potrivit pentru a face unele constatări și a trage unele concluzii, momentul întrebărilor despre noi, despre viitorul artei.

Prin deceniile 5 și 6 s-a vorbit mult, pe un ton pesimist, despre starea lucrurilor epocii: decadență, alienare, poluare, moartea artei, etc... și totuși, la numai câteva decenii de atunci, câte schimbări spectaculoase pozitive s-au produs în viața planetei. În consecință, este riscant să ne hazardăm în profeții pentru un viitor prea îndepărtat, chiar dacă ne referim la un domeniu atât de constant ca acela al artelor murale.

Astăzi, imaginea vizuală, prin forța ei sugestivă, a devenit omniprezentă și universală, încât putem considera civilizația noastrăși ca o "civilizație a imaginii"(1). În acest context artele vizuale capătă noi valențe, impunându-se într-o manieră ne mai întâlnită până acum, oferind noi deschideri, noi orizonturi. Astfel și artele murale, sau arta murală (cum este numită îndeosebi), ca un component important al artelor vizuale tradiționale, se află și ea în prezent la un moment de răscruce; pe de o parte un sfârșit de drum (o direcție ce și-a consumat inovațiile), pe de altă parte, o altă direcție, un nou început.

Pe parcursul întregii evoluții a artelor vizuale, arta murală a fost și este prezentă de la începuturi până în zilele noastre. Întrucât primele reprezentări picturale apar încă în arta rupestră a paleoliticului superior, putem afirma cu îndreptățire, că arta murală reprezintă unul dintre cele mai vechi domenii ale istoriei artelor.În

Scanned with CamScanner

această perspectivă istorică impresionantă, astăzi arta murală pare a fi la fel de viguroasă și plină de resurse creatoare. Totuși, doar pe baza acelor date care au asigurat această durabilitate în timp, este destul de greu de făcut (dacă nu chiar imposibil) o previziune pentru viitorul ei. Dacă premisele artistice și pragmatice până în vremea noastră au fost în esență asemănătoare (în condițiile unui conservatorism eficient), arta murală în prezent se aflăîn fața unei situații cu totul noi, situație creată de succesiunea tot mai accelerată a diferitelor orientări estetice, de revoluția științifică, tehnică, și mai ales de schimbările survenite în mentalitatea omului secolului XX. Societatea contemporană nu se mai aseamănă cu cea precedentă, căci epoca noastră are o nouă atitudine față de problemele fundamentale ale existenței. Astăzi suntem martorii unui proces de demitizare privitor la ideea primordialității științelor clasice și privitor la modelele mecanicist-pozitiviste ale acestora, suntem într-un moment de reevaluare și reformulare a poziției noastre față de științe (și domeniile ei așa zise "de margine"), față de religie și de artă.

Arta contemporană poartă semnele definirii continue a condiției umane, iar artele vizuale profund transformate, ni se prezintă printr-o serie de elemente în premieră:

- democratizare artei, arta devine un bun social, se realizează instituționalizarea și internaționalizarea artei;
- apariția unui nou tip de relație util-estetic, producerea fenomenului "artei de consum";
- apariția unor noi forme vizuale artistice, ca și a unor forme vizuale extraartistice;
- realizarea unor noi tipuri de contacte între forme artistice și stiințe, adoptarea noilor tehnici și tehnologii; interferențe, interacțiuni între acestea.

În această situație, evoluția artei murale poate continua prin conciliere și adaptare și prin găsirea unor noi formule plastice și a unor direcții netradiționale.Dar ce este arta murală? Este o formă inedită a artelor vizuale; prin funcțiile sale, ea poate fi definită ca o artă aplicată, decorativă; prin sensurile sale integratoare poate fi considerată o formă de artă ambientală; prin posibilitățile sale de

Scanned with CamScanner

comunicare, poate exprima idei specifice artei monumentale. Arta murală, pe de o parte, poate fi descrisăca un domeniu plastic complex de interferență, intrucât apelează la mijloace de exprimare proprii artelor decorative cât și artelor plastice, iar pe de altă parte, prin sinteza realizată, poate fi definită ca o formă originală, autonomă, supusă unor reguli proprii. Arta murală, arta decorării zidului, semnifică adesea o simbioză, o legătură specifică dintre arhitectură și artele plastice. Din această relație a rezultat o formă de artă originală, oglindă impresionantă a succesiunii unor epoci și culturi: arta Egiptului antic, arta antică greco-romană, arta bizantină, arta evului mediu oriental și european, arta renașterii și barocului, iată doar câteva repere ce marchează locul și imporanța artei murale în istoria civilizației omenești.

Dar care este situația artei murale în prezent, la sfârșit de mileniu? Drumul, direcția milenară a artei murale oferă în contiunuare soluții plastice convingătoare, tehnicile murale tradiționale asigură în bună parte și astăzi nevoile de aceste fel ale societății. Însă aceste tehnici nu pot renunța la metodele și mijloacele plastice de exprimare (chiar dacă între timp au fost acceptate și alte materiale de lucru) și nu pot fi aplicate decât arhitecturii tradiționale. Schimbările survenite în arhitectura contemporană, marile deschideri datorate noilor materiale și tehnologii de construcție, noile concepții estetice ale domeniului, toate acestea împreună cu artele plastice au făcut să rezulte o nouă artă, aceea a străzii, a locurilor publice, a mediului artificial, cunoscută sub termenul general de "artă urbană". Această artă impune în plan spiritual un nou mod de contemplare și receptare (fie că obiectul analize ieste o piesă de muzeu, un obiect al unui spațiu public - parc ori piață, fie creație artistică, fie creație tehnologică); în plan material, posibilitățile economice ale societății vor decide în continuare "abundența" artei publice motivate estetic, ambiental sau ideologic.

În acest context, arta murală contemporană se află într-un puternic proces de adaptare și înnoire. Ca urmare, distingem două direcții estetice murale mai importante: prima fiind continuarea liniei tradiționale, aflată sub influența noilor concepții estetice; cealaltă

Scanned with CamScanner

orientare se află încă la început de drum, fiind direcționată pe valorificare celor mai noi tehnologii ale comunicațiilor vizuale.

În cadrul primei orientări distingem două tendințe: prima reprezintă o formulă consacrată, "clasică". Această variantă pune accent pe respectarea principiilor artei decorative, pe valorificarea experiențelor plastice și tehnice anterioare, continuatoare ale tradițiilor murale ale evului mediu sau a renașterii, o formă plastică murală care respectă condițiile ambientale impuse de arhitectură. Pentru exemplificare, putem aminti creațiile orientărilor moderniste ale occidentului european și american, lucrările realizate în maniera "realist - socialistă în Europa de Est, operele semnate de personalități ale artelor secolului XX ca A. Gaudi, D.A. Siqueiros, M. Chagall, J. Miro și multi altii.

În complementaritate, a doua tendință a acestui tip de orientare, adoptă soluții contrare primei opțiuni, o concepție picturală, în sensul unor efecte cromatice și plastice noi, a unor efecte optice derutante, iluzioniste, vederi în perspective neobișnuite, ireale, o opțiune ce amintește uneori de arta barocului. În acest caz, decorația murală se opune arhitecturii, aflându-se într-o totală opoziție cu sensurile ambientale ale zidului, acesta pare a-l izola, ignora sau chiar a-l "desființa". Această opțiune se bucură la ora actuală de o largă apreciere (și solicitare), sunt numeroase exemple de acest fel în Franta și Germania (și dincolo de Ocean): zidurile mai vechi sau mai noi construcții sunt decorate cu peisaje fanteziste, persoane în ferestre și încăperi imaginare, etc...., pictate într-o manieră realistă sau naturalistă.

A doua orientare a artei murale contemporane persupune căutarea unei noi imagini, în acord cu libertățile oferite de arhitectura viitorului. Se pare că soluțiile vin din partea posibilităților vizual - plastice ale fotografiei, ale artei video, ale calculatorului și a tehnicilor laser (hologramele). O serie de deschideri pot veni din partea chimiei, a fizicii, a psihologiei ori din zone pe care azi încă nici nu le bănuim. Desigur, ne putem închipui zidurile viitorului animate de imagini în mișcare (picturi video - clipuri) realizate pe complexe de ecrane plate TV ale edificiilor, pereți ecrane, pereți-lumină etc... O

Scanned with CamScanner

altă noutate vor putea oferi efectele tridimensionale "reale" ale unor opere-laser, statice ori în continuă mișcare. Căci noutatea acestei orientări față de imaginea tradițională va fi mișcarea, imaginea vizuală plastică realizată în prezența ambelor coordonate (spațiu - timp), unde virtualul și realul se împletesc, rezultând efecte inedite, nemaiîntâlnite în istoria artelor vizuale. Mergând pe linia presupunerilor, ne mai putem imagina și un perete pictat cu coloranți "chimoforescenți", cu efecte hipnotice, creând senzații de mulțumire, bucurie sau de mișcare și agitație, etc..., cu multiple aplicații ambientale sau comerciale.

Mergând pe linia presupunerilor ne putem imagina și alte scenarii, alte variante. În mod cert, în viitorul artelor murale, a artelor vizuale în general, vor fi noutăți, poate unele chiar surprinzătoare, neașteptate. Dar cu certitudine, toate aceste noutăți vor fi în continuare raportate le nevoile culturale și estetice ale umanității, adică la nevoile de mai bine și mai frumos.

Note:

(1) - R. Huyghe - "Dialog cu vizibilul", Ed. Meridiane, București, 1981

Scanned with CamScanner

AVENTURĂ IMAGINARĂ ÎN OPERA LUI DELVAUX

Prof.univ. Corneliu Ionescu

Pentru a celebra centenarul naşterii marelui pictor belgian Paul Delvaux (1897- 1994), Musées Royaux des Beaux- Arts al Belgiei din Brussel, organiza în decursul anului 1997, cea mai importantă expoziţie retrospectivă a operei acestui artist, ansamblând lucrări reprezentative ale principalelor etape ale creaţiei sale. Această retrospectivă, ce s-a realizat graţie colaborării cu Fundaţia Paul Delvaux din Saint- Idesbald, este prima expoziţie ce cuprinde întregul ansamblu de opere al artistului, opere provenind din numeroase muzee şi colecţii particulare din Belgia, Germania, Anglia, Franţa, Austria, Olanda, Israel, Japonia, Spania, Scoţia, SUA, etc. Ea cuprindea 120 de lucrări în ulei şi 130 de grafică, selectate pentru înalta ţinută artistică, ce ofereau vizitatorilor o imagine clară asupra atmosferei plină de mister şi reverie cu care le-a investit artistul, pentru că Delvaux a creat un univers în afara spaţiului şi timpului, între vis şi realitate.

De-a lungul carierei sale, Paul Delvaux a fost influenţat de diverse curente artistice, în special de expresionism, dar limbajul său imaginar este marcat de descoperirea operei lui Giorgio de Chirico şi a surréalismului. Celebra expoziţie "Minotaurul", organizată la Palais des Beaux- Arts din Brussel în anul 1934, i-au oferit ocazia de a cunoaşte mai bine opera lui De Chirico, Brauner, Ernst, Miró, Dali, Tanguy şi Magritte. Acesta a fost momentul în care tematica picturii sale s-a racordat în mod decisiv limbajului suprarealist, păstrându-şi totuşi caracterul personal şi original.

Jean Dypréau afirma în catalogul „ Omagiu lui Paul Delvaux", editat la Paris în anul 1986: „ Ca şi René Magritte, Paul Delvaux nu este numai un pictor contemporan din ţara noastră universal cunoscut, ci el reprezintă cu precădere miracolul picturii imaginare".

În anul 1936, deci la vârsta de 39 de ani , are loc întâlnirea lui Delvaux cu suprarealismul dominat atunci de pictura metafizică. Impresia covârşitoare pe care l-a produs-o pictura lui Chirico, îl va

Scanned with CamScanner

inspira în decorul operelor sale viitoare: arhitecturi antice, ce vor constitui o permanență în pictura sa în ulei şi acuarelă, gări de periferie, străzi goale, țărmul Mării Nordului. Dar primele elemente ale limbajului său artistic apar încă din anul 1934; începând cu anul 1935, el oferă nudurilor sale feminine un nou spațiu de desfăşurare, palatul clasic. Acum sunt realizate lucrări ca Violul, temă obsesivă în opera lui Brauner, Cortegiu în dantele, Naşterea lui Venus, Femeie cu trandafir, Palat în ruine.

În anul 1938, Paul Delvaux participă la marea Expoziție Internațională a Suprarealismului de la Paris organizată de André Breton şi Paul Eluard cu colaborarea lui Duchamp, Dali, Ernst, Man Ray şi Paalen, ocazie cu care se publică celebrul Dicționar al Suprarealismului. Şi acesta a fost începutul; de la această dată lucrările sale vor figura pe simezele marilor muzee şi galerii ale lumii, fiind prezente la toate marile manifestări reunite sub semnul suprarealismului: Paris, New York, Londra, California, Veneția, Helsinki, Buenos Aires, Oslo, Florența, Lyon, Praga, Pittsburgh, Sao Paolo, Amsterdam, Milano, Houston, Chicago, Viena, Tokio, Dallas, Berlin, Cleveland, Detroit, Rio de Janeiro, Torino, Lisabona, Geneva, Tel- Aviv, Baden- Baden, Beirut, Grenoble, Edinburg, Sidney, fără a mai pomeni pe cele din Belgia şi trebuie menționată şi „Expoziția 45 de ani de artă contemporană belgiană" deschisă la Sala Dalles Bucureşti, în anul 1967.

Într-o conferință susținută la Centrul Cultural din La Paune din anul 1966, Paul Delvaux, la întrebarea „Ce este suprarealismul? „ afirma: „După părerea mea, este înainte de toate o recrudescență a ideii poetice în artă, reintroducerea subiectului, dar, într-un sens bine determinat, care este cel al spațiului şi al ilogicului" .

Etalate în mai multe săli ale muzeului, într- un spațiu modern , aerat, respectând ultimile noutăți în ceea ce priveşte normele de expunere şi conservare, lucrările erau panotate nu în ordine cronologică ci în funcție de temele sale predilecte: nudul sau seminudul feminin cu privirile fixate pe lucruri invizibile nouă, prezent în diferitele sale ipostaze, este cel mai bogat ilustrat; am putut admira lucrări ca Enigma, Vizita, Visul, Venera adormită, Tânără fată, etc. Ele sunt plasate fie în spații geometrizate cu coloane în perspectivă sau spații goale, într-o atmosferă dezolantă, ca în lucrările Dialogul, Nud cu manechin, Împărăteasa, Oraşul de nisip, grupate alături de ciclul sirenelor: Marile sirene, În fața mării, sau pe fundalul unor clădiri

Scanned with CamScanner

antice, de preferință temple grecești ca în Olympia, Iarna sau Orașul scufundat, Rosine, Pompei, Ermitaj, Drumul Romei, Omagiu lui Fellini, Roma oraș deschis. El este reprezentat și în grădini luxuriante ca în Nimfe sub arbori, Aurora, Naiade, Apariția, sau în spații închise ca Femeie cu trandafir, Lustra, Canapeaua, Loja, Femeie cu oglinda, Salonul. Peisajul în sine ca gen, apare foarte rar, fiind abordat mai ales în varianta peisaj cu figură.

Noaptea este momentul preferat al artistului pe fundalul căreia o fetiță cu aspect solitar și imobil privește un tren sub razele palide ale lunii. Și astfel ajungem la o altă temă predilectă a lui Delvaux ce ocupă spații largi în expoziție și anume cea a gărilor solitare cu trenuri încremenite, mici piețe ale unor gări de periferie cu peroane pustii, temă ilustrată de lucrări celebre ca Trenul de seară, Solitudine, Orizonturi, Micuța gară noaptea, Gară în pădure, Trenurile, Rochia de mireasă, etc... Din când în când apar și bărbați, fiind reprezentați îndeobște în costume elegante, pălărie și baston, absorbiți în gândurile lor, plimbându-se tăcuți pe fundalul unui decor de arhitecturi clasice; în grupul de lucrări Fazele lunii, Pygmalion, Vocea publică. Rareori apar și savanți echipați în halate, stăpâniți de curiozitatea cunoașterii unor lumi străine ca profesorul Lidenbroch, personaj dintr-un roman de Jules Verne.

Scheletul uman ocupă un rol important în tematica operei sale, tratându-l într-un mod cu totul original: el este animat prin participarea sa la acțiuni însuflețite. Cu această temă sunt expuse cunoscutele lucrări Muzeul Spitzner, Schelet într-un fotoliu roșu, Schelete, cele două variante ca tehnică ale Crucificării Domnului și a Punerii în mormânt, Conversația, Căști și schelete, Cabinetul de anatomie, Laboratorul.

Expoziția, căreia i se făcea o mare publicitate, se bucura de un imens succes, fiind asaltată de vizitatori de pretutindeni; în holul imens de la intrarea în muzeu se vorbea în toate limbile. Datorită suprasolicitării, accesul era programat ca și vizitarea propriu- zisă a expoziției, lucru precizat și pe biletul de intrare. Un catalog consistent, bogat ilustrat color, editat în limbile franceză, olandeză și engleză, era vândut exclusiv de Museées des Beaux- Arts de Belgique. Numeroase pliante cu cele mai recente portrete ale artistului reproduceau ultimile sale interviuri. Textul lor final comentează astfel opera maestrului: picturile sale apelează la solitudine și sentimente melancolice. Ele vorbesc imaginației spectatorului.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

INCURSIUNE ÎN GRAVURA CONTEMPORANĂ

Lector univ. Atena Simionescu

Vă propun o incursiune în gravura contemporană sau mai bine spus o vizită la Trienala internațională de gravură de la Cracovia, Polonia. Acest lucru este posibil grație CD ROM ului *Directory of Print '97-'98*, catalog electronic ce stochează informații textuale și iconografice despre 2000 de artiști gravori de pe toate meridianele globului. Urmărind imaginile ce se succed poate cu prea mare repeziciune, putem observa o multitudine de tendințe, stiluri, tehnici și inovații tehnice în domeniul gravurii contemporane. Pentru a evidenția particularități ale lucrărilor din această impresionantă expoziție de gravură contemporană, consider necesar să vă ofer câteva informații de bază referitoare la tehnicile tradiționale ale acestei arte.

Se consideră stampă opera grafică originală obținută prin imprimarea unei imagini gravate pe o placă de lemn, piatră, metal, în general realizată de artist. Pentru a fi recunoscută ca original fiecare probă trebuie să poarte semnătura artistului, numărul tirajului precum și al exemplarului din tiraj (ex. 10/20). Numai artistul are dreptul să stabilească numarul exemplarelor ce alcătuiesc o ediție. Exemplarele de artist notate cu Ea trebuiesc limitate la 10% din ediție.

Gravura poate fi clasificată în mai multe moduri, în funcție de materialul pe care îl foloseste; xilogravura gravura pe lemn, litografie gravură pe piatră, calcografie sau intaglio tehnicile de gravură pe metal. De asemenea, putem vorbi despre tiparul înalt (xilogravura și linogravura), tiparul plan (litografia),tiparul adânc (gravura pe metal care la rândul ei poate fi mecanică sau chimică).

Xilogravura, este o tehnica de gravură pe lemn, mecanică, specifică tiparului înalt este denumit astfel pentru că se imprimă partea înaltă a blocului de lemn.Timp de mai bine de trei sute de ani s-a lucrat în lungul blocului de lemn, tălat longitudinal, de aici derivând și denumirea de gravură pe lemn în fibră. Gravarea se facea

cu ajutorul unor cuțite speciale pentru tăiat lemnul (lemn de păr, tei, măr).

Primele gravuri europene sunt realizate pe foi volante si au un desen simplu destul de rudimentar. Cel mai adesea sunt imagini pioase dar și imagini profane și cărți de joc. Aceste prime gravuri pe lemn au adesea un text fie integrat in imagine fie sub acesta dar întotdeauna gravat pe aceeași placă cu desenul. Aceste opere se numesc gravuri TABELARE și există foarte puține exemplare rămase până astăzi, majoritatea provenind din provinciile germane. Practica gravurii pe lemn în fibră scade, fiind înlocuită de gravura în lemn vertical. În1771, Societatea Artelor din Londra încearcă să stopeze declinul gravurii lansând un concurs al celei mai bune opere originale. Un tânăr englez, THOMAS BEWICK (1753-1828), primește marele premiu pentru o gravură executată cu burinul de taille douce (dăltiță) pe o placă de lemn șlefuit, tăiată perpendicular pe sensul fibrelor lemnului.

În prezent, Asociația internațională a gravorilor în lemn KIVA lansează o expoziție concurs în data de 8 iunie 1999 la KYOTO în Japonia, poate cu aceeași intenție ? Istoria se repetă ?

Tiparul adânc este specific metalului. Pe o placă de zinc, cupru, fier, alamă, se execută incizii cu ajutorul unor instrumente specifice; astfel desenând cu acul lucrăm în tehnica ac rece, cerneala este reținută de linia incizată la imprimare dând un efect de desen în tuș pe hârtie umedă. Desenând cu burilul lucrăm în tehnica dăltiță, cea mai veche tehnică de lucru în metal. Lucrând cu balansiera obținem maniera neagră sau mezzotinta. Maniera neagră s-a folosit foarte mult în sec. al XVII-lea și al XIX-lea. Placa de metal se macină cu o balansieră succesivă până se obține suprafața de negru, apoi prin netezire și răzuire se obține gama de griuri pâna la alb.

Mezzotinta se poate lucra pe plăci de cupru și zinc. Cel mai bine se lucrează pe o placă de cupru groasă de 1,5-2 mm, care se granulează cu un cuțit semicircular de oțel, lama este dințată și taiată la < 45, această unealtă se numește leagăn sau balansieră. Balansierele pot fi dotate cu lame destinate efectelor speciale. După cum este descrisă în surse istorice, o asemenea unealtă a fost

Scanned with CamScanner

balansierul cu lama ascuțită fără dinți, această lamă tăia cuprul pentru a produce brazde, șanțuri superficiale cu crestături extrem de subtile. Când se balansează în multe direcții, se creează un suport fragil fumuriu. Se pot obține efecte speciale prin ascuțirea uneltei. Ascuțirea pe partea cu șanțuri a lamei balansierei schimbă forma dinților din vârfuri triunghiulare în margini tip creste, care dau suportului o textură liniară. Placa se împarte în pătrate relativ egale cu lățimea uneltei, balansiera se fixează perpendicular pe placa de gravură și se balansează apasând cu forță, deplasarea se face paralel cu marginile plăcii apoi pe diagonale. În urma acestor mișcări se obține o suprafață punctată, operațiunea se repetă până când toata suprafața va fi granulată,apoi se trece la următorul pătrat până când se macină toată suprafața plăcii în mod uniform. Această operație de granulare a plăcii este relativ laborioasă și lentă mai ales când avem un format mare. Desenul se trasează prin aplatizarea grenului în zonele ce poartă lumină și care în această tehnică sunt foarte limitate, de aici venind și denumirea de manieră neagră.

Gravura pe metal cu acizi permite o libertate mare de manevrare și aplicare a tehnicilor ,de aceea, în timp ,au apărut multe metode ,stiluri și interpretari. Gravura pe metal cu ajutorul acizilor ,se execută pe o placă de metal acoperită cu un strat subțire, rezistent la acizi, în care se zgârie cu un ac ac sau alt obiect tare, îndepărtând verniul protector și descoperind metalul pentru a fi atacat cu acizi.

Tehnica **aquaforte** se dezvoltă la puțin timp după apariția gravurii cu dăltița, în sec.al XV-lea, probabil datorită asemănării principiilor celor două tehnici. Primii gravori au lucrat aquaforte pe placi de fier, apoi s-a trecut la gravura pe plăci de cupru. Printre primii care au abordat tehnica obtinând rezultate artistice, trebuie să-l amintim pe Albrecht Dürer(1471-1528) și lucrarea sa " Sf. Ieronim"-1512, care este probabil cea mai veche lucrare de aquaforte datată.

Metoda **acvatintei** a fost inventată în sec. al XVIII-lea. Acvatinta este un verni poros folosit la formarea ariilor tonale pe placa de la alb până la negru profund în funcție de textura sacâzului și timpul de expunere la acizi.

Procedeul numit și "maniere de lavis" este atribuit gravorului

Scanned with CamScanner

francez JEAN-BAPTISTE LE PRINCE (1734-1781), elevul lui BUCHER. Dar cu un real succes a folosit tehnica FRANCISCO JOSE DE GOYA Y LUCIENTES (1734-1828) în ciclurile de gravuri "CAPRICII" si "PROVERBE". În ambele procedee desenul, fie linie sau pată, se obține cu ajutorul acidului, deci gravura devine indirectă.

Din aceste procedee de bază în timp au apărut o serie întreagă de sisteme de gravare pe metal dar și pe alte materiale: diverse sortimente de material plastic , poliuretan, acetofan alte folii, cartoane, furnire, etc. De asemenea, se folosesc tehnici mixte ceea ce presupune amestecul a două sau mai multe tehnici pe o placă de metal sau alt material. Apare și practica gravurii unicat, în care graficianul intervine direct pe imprimat cu materiale ce nu sunt specifice gravurii; poate introduce un desen în creion, pastel sau un mic colaj de hârtie, am văzut chiar gravări ce purtau ace, ațe și alte materiale. Tot în gravura contemporană se practică imprimarea pe straturi succesive de hârtie preparată manual și uneori între straturile de hârtie se introduc diverse materiale, ațe, sfoară, la libera inspirație a autorului. Se folosesc cernelurile metalizate, sau cerneluri pe bază de apă.

Vizionând show-ul diapozitivelor de pe CD ROM-ul realizat de organizatorii trienalei de la Cracovia nu putem ignora extremele, divizarea viziunilor, multitudinea direcțiilor tehnice și conceptuale și întrebările...

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

SCULPTURA ORAŞULUI IAŞI
(analiză de compoziţie ambientală)

Lector univ. dr. Maria Urmă

În spaţiul urbanistic, arhitectural sau natural, ansamblurile sau obiectele de sculptură devin puncte de reper, îmbogăţind spaţiul respectiv cu noi semnificaţii, punându-l în valoare. Pe lângă calitatea artistică a obiectului în sine, de mare valoare este relaţia dintre obiect şi spaţiul de amplasare, calitatea amenajării ambientale. La nivel urban, ansamblurile sau obiectele de sculptură ar trebui să fie amplasate după o compoziţie unificatoare, o compoziţie care să le lege din punct de vedere volumetric, tematic, şi stilistic într-un ansamblu sugestiv.

În oraşul Iaşi, compoziţia de ansamblu a grupurilor statuare are o anumită coerenţă prin amplasarea pe marile trasee urbane: bulevardul Carol I, strada Alexandru Lăpuşneanu, dala pietonală Piaţa Unirii, bulevardul Ştefan cel Mare şi Sfânt, toate constituind axa majoră a oraşului. Dintr-o analiză de ansamblu a amplasării sculpturilor oraşului Iaşi, se pot trage concluzii general valabile pentru orice amplasament de sculptură. Cadrul arhitectural, când devine fundal, poate pune în valoare sculptura prin similitudine stilistică (statuia Mihail Kogălniceanu şi statuia A.D. Xenopol adiacente clădirii Universităţii, ansamblul statuar M. Eminescu lângă Biblioteca Centrală, statuia Vasile Alecsandri în faţa Teatrului Naţional, statuia Ştefan cel Mare profilată pe Palatul Cultuii, statuia Gheorghe Asachi), sau prin contrast: (statuia Dosoftei cu Casa Dosoftei drept fundal foto 1); alteori o poate minimaliza (Monumentul Cavaleriei profilat pe clădirea magazinului Super Copou) sau o poate concura (statuia Independenţei). Sunt şi cazuri când grupul statuar poate subordona o faţadă monumentală, acoperind-o brutal prin volumetria masivă (Monumentul Unirii ce urmează să fie amplasat în piaţa Universităţii de Medicină şi Farmacie foto 2).

- Un grup statuar poate pune în valoare spaţiul urban unificându-l, devenind cadru de referinţă pentru spaţiul şi oraşul respectiv (statuia Miron Costin amplasată la intersecţia străzilor Cuza

Vodă cu Gh.I. Brătianu, statuia Cuza Vodă din Piaţa Unirii foto3). Invers, spaţiul urban poate minimaliza sau chiar anula o sculptură, cum e cazul grupului statuar Mihai Eminescu văzut din Piaţa Mihai Eminescu, prea firav ca siluetă în raport cu spaţiul vast al pieţei ce s-a conturat după amplasarea statuii în acest loc.

- Cadrul natural, vegetaţia pune în valoare sculptura (grupul statuar rond Copou), o poate face neobservabilă prin profilarea statuii de bronz pe verdele persistent al vegetaţiei (busturile amplasate pe aleea din faţa Teatrului Naţional), sau poate concura sculptura ca siluetă (Monumentul Cavaleriei din Copou foto 3, statuia Alexandru Ioan Cuza în Piaţa Unirii foto 4), uneori acoperind total sau parţial sculptura (ansamblul Voievozii din parcul adiacent pieţei Mihai Eminescu).
- De mare efect este profilarea statuii, atunci când are o siluetă frumoasă, pe spaţiul gol sau pe cer (statuia Ştefan cel Mare văzută din spate la ieşirea din Palatul Culturii foto 5, statuia Vasile Alecsandri văzută din spate la intrarea în Teatrul Naţional foto 6, statuia Ştefan cel Mare din Copou foto 7, Monumentul Cavaleriei - din Copou foto 3), prin raportarea la silueta străzii (grupul statuar M. Eminescu foto 8).

Din cele arătate mai sus, rezultă marea importanţă ce o are, în amplasarea ansamblurilor sculpturale, raportarea volumetrică ca şi stilistică la spaţiul arhitectural şi urbanistic existent, urmărindu-se punerea reciprocă în valoare spaţiu operă de artă.

Foto 1

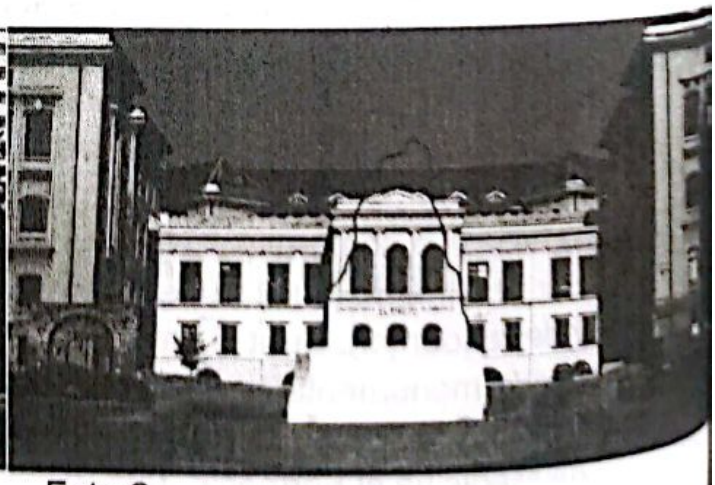


Foto 2

Scanned with CamScanner

Foto 3

Foto 4

Foto 5

Foto 6

Foto 7

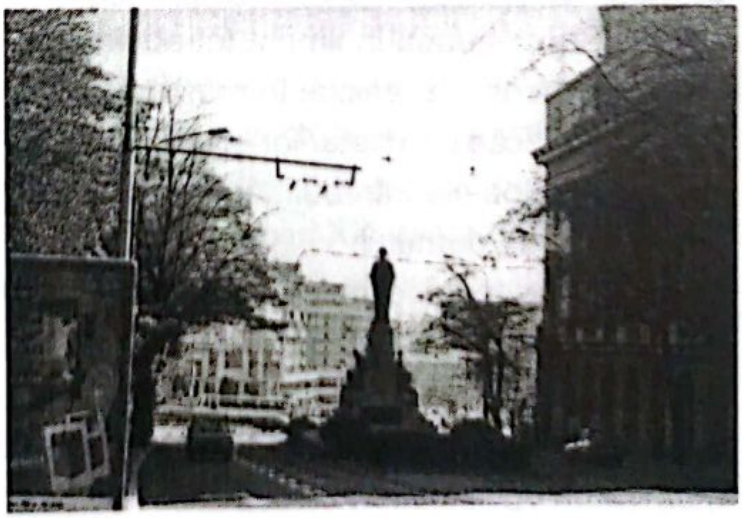


Foto 8

Scanned with CamScanner

TEHNOLOGII VECHI ȘI NOI ÎN PRELUCRAREA METALELOR PREȚIOASE (prin deformare plastică la rece)

Lector univ.dr. Jeni Pralea

1. Prezentare generală:

Prin **metale prețioase** (sau nobile) înțelegem, acele metale cu un grad ridicat de maleabilitate, foarte rezistente față de agenții chimici, în special față de acizi. Se oxidează greu, iar ionii lor au tendință mare de a trece în stare metalică. Se găsesc în stare metalică în natură. Au puncte de topire ridicate, sunt ductile, au aspect frumos datorită luciului metalic strălucitor, pe care și-l păstrează în condițiile atmosferice și în contact cu cele mai active substanțe chimice (exceptând apa regală). Metalele prețioase se găsesc rar în natură și se folosesc de obicei la confecționarea bijuteriilor (ca obiecte de podoabă) și ca etalon valutar. Aceste metale se mai utilizează și la fabricarea unor piese și instrumente în industria electrotehnică, în mecanica fină etc. Din categoria metalelor prețioase fac parte: aurul, argintul, și metalele platinice (ruteniul, radiul, paladiul, osmiul, iridiul, platina). Atributul de prețios, le revine acestor metale, ca un titlu de noblețe, pentru importanta lor valoare economică precum și pentru rolul pe care l-au jucat și îl joacă în viața omului.

2. Întrebuințările metalelor prețioase:

Succesiunea în timp a întrebuințării metalelor prețioase în diferite domenii s-a realizat în măsura cunoașterii proprietăților acestora, a scăderii costurilor și a abundenței de metal la o anumită epocă. Principalele întrebuințări ale metalelor prețioase se întâlnesc în următoarele domenii:

- giuvaergerie (confecționarea podoabelor și a obiectelor de lux);
- baterea monedelor și a medaliilor;
- confecționarea obiectelor de cult, a broderiilor și a țesăturilor;
- confecționarea aparaturii de laborator și a instrumentelor medicale;
- fabricarea oglinzilor;

Scanned with CamScanner

•în metalurgie pentru aliaje speciale;
•în activitatea fotografică;
•în medicină (în terapeutică și pentru aliaje dentare);
•pentru argintare;
•pentru recipienți în industria chimică;
•pentru prepararea sărurilor de argint;
•în industria electrică, electronică, telefonie;
•în fabricarea cuzineților pentru motoare de avioane, ș.a.

Metalele prețioase se utilizează fie în stare pură, dar mai ales sub formă de **aliaje.**

3. Istoric:

Judecând după obiectele găsite în urma cercetărilor arheologice (mormintele regale din orașul Ur etc.) se poate afirma că giuvaergeria, care are o vechime multimilenară, a dat primele întrebuințări metalelor prețioase. De-a lungul veacurilor, meșteșugul confecționării din metale prețioase a podoabelor și a altor obiecte de lux s-a perfecționat, ajungând la realizări de o valoare artistică deosebită. Arheologii au avut însă surpriza să descopere alături de vasele de aur și vase de argint folosite pentru cult în templele de la Ceatal Huiyuk (Anatolia), vechi de aproape 10 milenii, precum și vase și podoabe de argint de peste 6 milenii în vechile cetăți-orașe sumeriene sau la Susa din preistoricul Elam. Templele Orientului din aria Mesopotamiei, Egiptului și a Levantului, inclusiv Troia, precum și cele ale culturii minoice (Creta) și miceniene (Grecia Antică), precum și cele de mai târziu ale fenicienilor, lidenilor, perșilor, elenilor și romanilor, numărau cu sutele vasele din metale prețioase pe listele de inventare. Tehnica prelucrării argintului o urmează îndeaproape pe cea a aurului. Filigranul, granulația, și cloasonajul permit realizarea de minunate compoziții artistice cu caracter peisagistic, animalier, sau cu scene din viață. În secolul XX, creatori de elită, designeri din Franța, Germania, America, au ridicat acest meșteșug la nivel de artă pură îmbinând în mod armonios plăcutul cu utilul.

4. Procedee de prelucrare a metalelor prețioase prin deformare plastică la rece (presare volumică și fasonare):

Metalele prețioase se bucură de calități bune de

Scanned with CamScanner

prelucrabilitate. Procedeele cele mai utilizate în prelucrarea prin presare volumică și prin fasonare a metalelor prețioase, deci prin deformare plastică la rece, sunt:

a. Laminarea, este un procedeu de prelucrare a semifabricatelor metalelor prețioase sub formă de lingouri (acestea având secțiunea trapezoidală). Trecerea succesivă în vederea micșorării grosimii semifabricatului se va face cu grijă, micșorând treptat și continuu distanța dintre cilindrii laminorului între două treceri succesive ale materialului, pentru a evita întărirea materialului prin ecruisare sau exfolierea (decojirea) acestuia. Pentru redobândirea maleabilității, la un anumit număr de treceri, se va aplica un tratament de revenire (încălzire urmată de o răcire bruscă). În funcție de profilul dorit (pătrat, cerc, semirotund, dreptunghi), cilindrii laminorului vor avea diferite caneluri. Metalele prețioase pot fi laminate în foi cu o grosime de 3 mm, argintul lasând sătreacă (la această grosime) o lumină albăstruie.

b. Trefilarea este procedeul de obținere a barelor și a sârmelor, prin trecerea forțată a semifabricatului din metal prețios, sub formă de barăsau sârmăprint filieră.. Filiera este o placă metalică cu orificii ce prezintă trei porțiuni distincte: 1.conul de ungere; 2.conul de lucru; 3.brâul cilindric. Diferența dintre dimensiunile găurilor filierelor între douătreceri succesive depinde de marca materialului și grosimea acestuia, și sunt cuprinse între 1mm și 0.05mm. Găurile filierelor pot avea diferite profile: pătrat, rotund, hexagon. Grosimea filierelor depinde de grosimea materialului de trefilat și este cuprinsă între 0.5 și 8mm. Conicitatea găurii este de 1/8 până la 1/9, materialul urmând să se subțieze treptat. Semifabricatele se pregătesc în vederea trefilării printr-o curățire mecanică sau chimică de oxizi și zgură, se îndreaptă, se ascut pe o distanțăde 1...2cm pentru introducerea ușoară în filieră. Pentru reducerea eforturilor și a frecărilor ce rezultăla această prelucrare, semifabricatul și filiera se ung cu ulei sau unsoare. Ca și în cazul laminării, după mai multe trceri prin filieră, materialul se ecruisează și pentru a reveni la ductibilitatea sa inițială el va fi supus unui tratament de recoacere. Trefilarea se poate efectua manual sau mecanic. Trefilarea manuală se poate efectua pe

Scanned with CamScanner

lungimi de sârmă până la 1m, și trebuie efectuată cu o viteză uniformă. Trefilarea pe mașini de trefilat, prezintă avantajul lungimii mari a sârmei trefilate, calității sporite a acesteia, forțe mari și uniforme de trefilare, în plus aceste mașini de trefilat sunt prevăzute în general cu cuptoare pentru realizarea recoacerii materialului, precum și cu dispozitive de curățare sau decapare a materialului (așezat între dispozitivul de încălzit și filieră). De remarcat este faptul că dintr-un gram de argint se poate trage un fir de 1800-2600 mm lungime.

c. Prelucrarea cu ciocanul este un procedeu tipic de prelucrare al metalelor prețioase și se poate executa cu ciocanul dur, caz în care se realizează concomitent cu îndreptarea sau îndoirea materialului (după caz) și alungirea materialului. În cazul acestui tip de prelucrare, o dată cu deformarea la rece a materialului are loc și o creștere a densității și durității materialului, motiv pentru care acesta devine fragil. Dacă acest tip de prelucrare prin lovire cu ciocanul dur continuă, materialul se fisurează, crapă, se cojește sau se rupe. Din aceastăcauzăse recomandă în vederea îmbunătățirii calității de prelucrabilitate, materialul să fie supus unei recoaceri, evitându-se astfel apariția fisurilor. Acest tip de prelucrare se poate efectua și cu ciocanul din material moale (lemn, plastic, etc.), caz în care alungirea materialului va fi minimă (fig.1). Ciocanul poate avea diferite forme (fig. 2). Existăo operație specifică la prelucrarea prin lovire cu ciocanul, în urma căreia se obține o ridicătură bombată(ca o calotă) în material, numită ambosare. Nicovala utilizată se numește ambos.

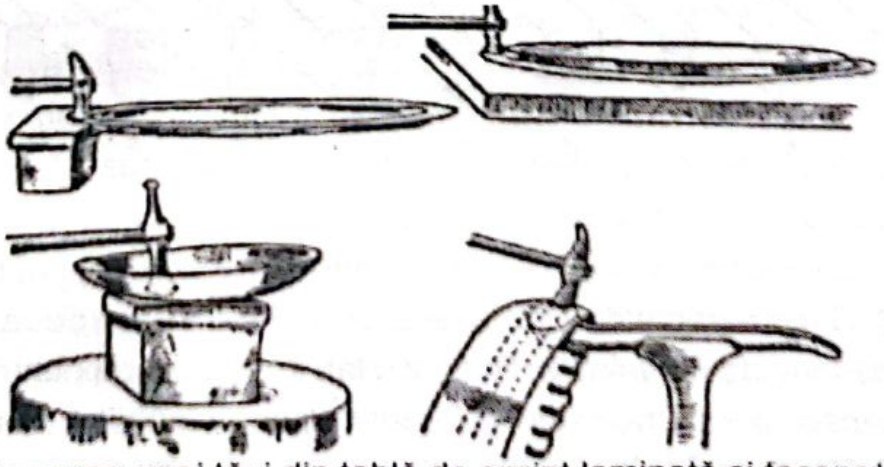


Fig. 1 Prelucrarea unei tăvi din tablă de argint laminată și tasonată cu ciocanul

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

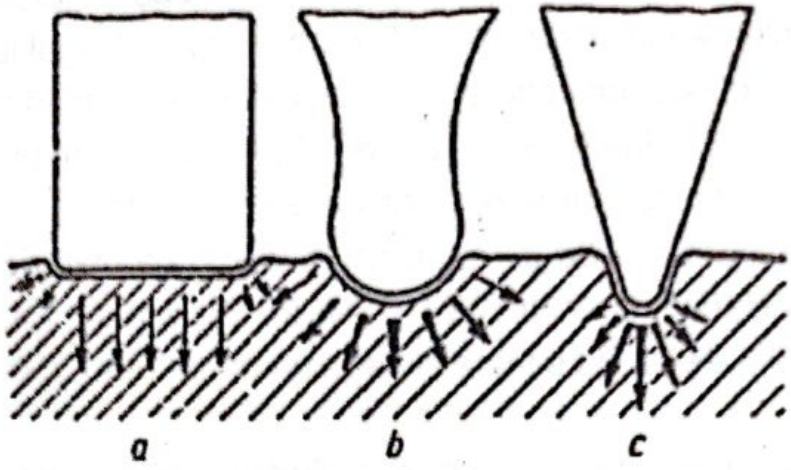


Fig. 2 Lovirea cu ciocanul: a) suprafață de lovire plană; b) suprafață de lovire în formă de pară; c) suprafață de lovire în formă conică

d. Prelucrarea cu poansonul, este tot un procedeu tipic de prelucrare al metalelor prețioase, în care forma și dimensiunile poansonului au un rol deosebit de important. Se poate îndrepta o suprafață, se poate curba, sau se pot obține diferite forme în funcție de dorință(fig. 3). Pentru ca uzura sau deformarea poansonului în timpul folosirii acestuia să fie minime, acesta se va căli. Poansoanele utilizate pentru îndreptarea pieselor sunt executate din materiale moi: alamă, cupru, aluminiu, etc.

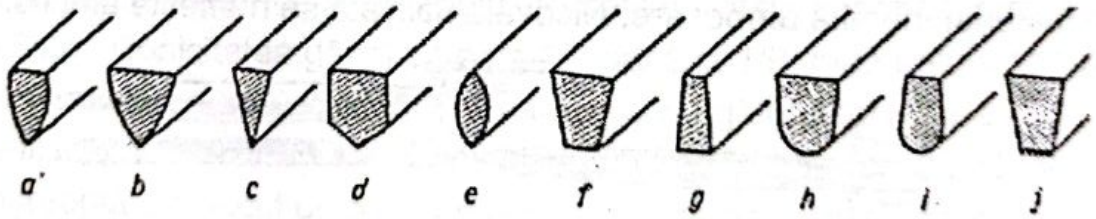


Fig.3 Diferite forme de poansoane: a., b. Poansoane de răzuit; c.,d.,e. Poansoane de modelat; h. Poanson lat; k.,l. Poanson pentru desenat; f. Poanson pentru netezire; g. Poanson pentru mătuit; i. Poanson cu gol; j. Poanson Faulenzer (leneș)

e. Cizelarea, este o metodă de prelucrare prin deformare plastică la rece, prin care se pot obține diferite forme și desene în relief (fig. 4). Pentru prelucrare, piesa se fixează cu ajutorul unui *ciment* turnat pe suprafața concavă a unui suport sub formă de semisferă. Acest *ciment* este constituit din smoală, compoziții pe bază de colofoniu sau chiar de plumb, și se toarnă la cald. Fixarea piesei se efectuează după răcirea acestui *ciment*, prin încălzirea ușoară a piesei. Suportul se așează pe o pernă confecționată din piele groasă ce conține nisip, și care prezintă o concavitate, astfel încât în timpul lucrului suportul să poată ocupa orice poziție și să fie bine fixat.

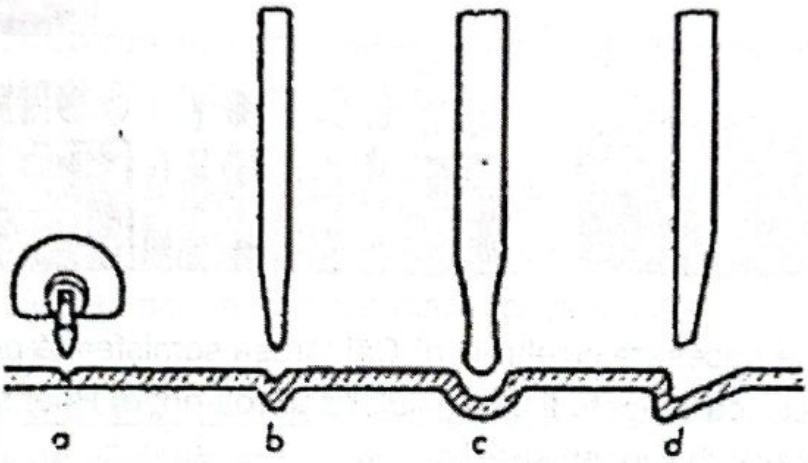


Fig. 4 Cele mai importante tehnici de cizelare: a) Gravarea; b) Răzuirea; c) Modelarea; d) Scoaterea în relief.

Sculele de cizelură (cesello = daltă în italiană), se realizează în funcție de model, având o varietate de cca.200 de forme, putând fi: dornuri, poansoane, dălți, cu diferite secțiuni (pătrate, dreptunghiulare, circulare, ovale, semiovale, etc.) și forme (drepte, concave, convexe, rotunjite, ascuțite, etc.). Unele din uneltele necesare cizelurei sunt prezentate în fig.5. Cizelarea prin ambutisare se caracterizează printr-o adâncime mai mare și se poate realiza fie prin batere fie prin presare. Piesa ce urmează a fi prelucrată prin această metodă se așează pe un suport dintr-un material mai moale decât cel care se prelucrează (lemn, plumb, cauciuc), astfel încât deformarea să se

Scanned with CamScanner

producă numai la locul lovit și numai după forma vârfului sculei. De exemplu, pentru prelucrarea unui vas de argint ce are suprafața ornatăcu diferite desene, se prelucrează în prealabil vasul, apoi se toarnă plumb topit pe care se trasează desenul de executat. Acest desen se imprimă prin batere cu dornuri și dălți. După finalizare, plumbul se îndepărtează prin topire.

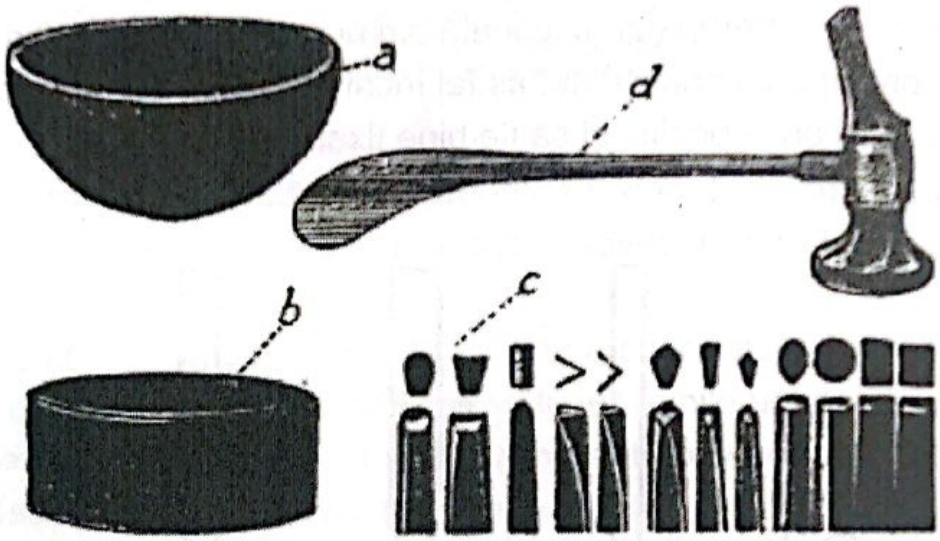


Fig. 5 Uneltele necesare cizelurei: a) Căldărușă semisferică pentru rășină; b) Stativ care poate fi triunghiular sau rotund; c) Poansoane de oțel (Punzen); d) Ciocan special.

Cizelurile se pot obține prin: batere, apăsare, stampare, presare, călcare, ambutisare sau combinat. În cazul acestor tipuri de prelucrări, grosimea tablei din metal prețios, va fi de maxim 0,3mm, iar modelul pe care se *calcă* (presează), sau se apasă, se execută prin sculptură, din lemn sau din metal moale. Fie că este vorba de o prelucrare dintr-un semifabricat de tip platbandă(vezi fig.6,a), fie că este vorba de o prelucrare dintr-un semifabricat de tip disc (vezi fig. 6,b), materialul suferăîn general aceleași modificări ale structurii cristaline, ceea ce implică tratamente de recoacere pentru refacerea acesteia și pentru continuarea procesului de prelucrare, acolo unde este necesar.

Scanned with CamScanner

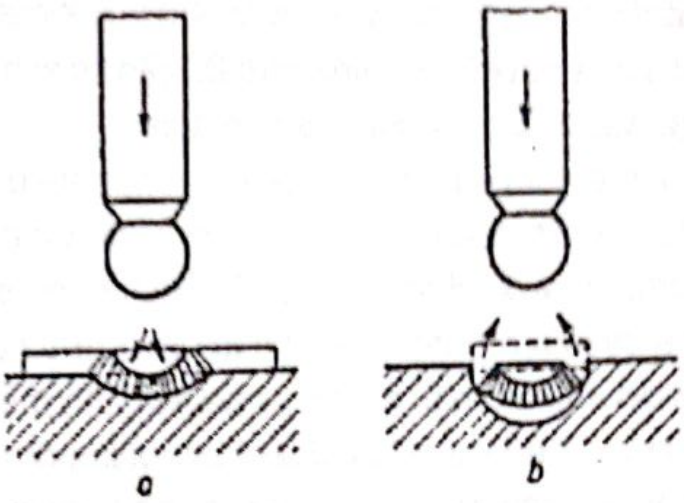


Fig.6 Prelucrarea unei proieminențe semisferice: a) semifabricat tip platbandă; b) semifabricat tip disc

În general în prelucrarea metalelor prețioase, datorită costurilor ridicate, se folosesc procedee, tehnologii, utilaje și scule care să asigure pierderi de material cât mai mici, precum și posibilitatea recuperării lor.

f. Prelucrarea prin presare la strungul de presat. Strungul folosit în atelierele de bijuterie, are distanța dintre vârfuri d=250mm, iar înălțimea vârfurilor este de h=100mm. Există tipuri de strunguri numite *strung de presat* , pe care se pot realiza prelucrări de piese din table ce au suprafețe de revoluție. El este prevăzut ca și strungul obișnuit din: batiu, păpușă fixă, păpușă mobilă, etc., iar carul port sculă este înlocuit printr-un suport simplu, pe care se poate rezema scula, care este acționată cu mâna, ca la strungurile pentru lemn. Scula are capătul activ rotunjit, profilat, bine finisat (lustruit), iar la celălalt capăt prezintăun mâner din lemn. Cu ajutorul acestor scule numite *presătoare*, se pot realiza vase cu profil curb, cupe, tipsii circulare. În timpul prelucrării scula este presată pe semifabricatul care execută o mișcare de rotație în păpușa fixă.

g. Ștanțarea se utilizează atunci când se doresc piese de aceeași formă, iar forma respectivă se poate obține prin decupare, tăiere. Poansonul și matrița utilizate sunt din oțel, călite înainte de utilizare.

Scanned with CamScanner

Spre deosebire de presare la care materialul trebuia să fie moale, în cazul ștanțării materialul trebuie să fie dur, pentru ca ruptura prin decuparea semifabricatului să fie *netă*, de calitate. Lățimea benzii semifabricatului utilizat poate fi de minimum 0,2,2mm și depinde de natura, compoziția, calitatea și grosimea acestuia.

h. Nituirea în cazul prelucrării metalelor prețioase, este un procedeu de creștere a calității estetice a reperului și mai puțin o operație de asamblare. Problema care se ridică în cazul acestui procedeu, este legată de grosimea mică a reperelor din tablă sau bandă ce urmează a fi *asamblate*. De aceea în cazul nituirii obiectelor din metale prețioase, lungimea și diametrul nitului joacăun rol important. Distanța de la marginea semifabricatului sau piesei și până la primul nit trebuie săfie de cel puțin o dată și jumătate diametrul nitului, atât pentru o deformare calitativă a nitului la baterea sa, cât și pentru asigurarea unei rezolvări estetice a acestei operații. Nituirea se utilizează în realizarea diferitelor obiecte cum ar fi: cercei, clipsuri, broșe, brățări, medalioane, etc.

Concluzii:

Deși prelucrarea metalelor prețioase este cunoscută din cele mai vechi timpuri, datorită calităților lor, prețului de cost, producției de extracție restrânse, precum și a domeniilor de utilizare, toate acestea fac ca în continuare aceste metale să fie prelucrate în general pe cale meșteșugărească, concomitent cu păstrarea secretului de fabricație.

5. Bibliografie:

- Adrian, M.,Badea, S.- *Bazele proceselor de deformare plastică*, Editura Tehnică, București, 1984
- Brepohl, Erhard. - *Theorie und praxis des goldshmiedes*, Veb Fachbuchverlag, Leipzig, 1980
- Ciocârdia, C, ș.a.- *Tehnologia presării la rece*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1991
- Erhan, V., Iancu, O. G.- *Metale și pietre prețioase*, Editura Universității Al. I. Cuza, Iași, 1996
- Gridan, Teofil.- *Pietre și metale prețioase*, Editura Enciclopedică, București, 1996

Scanned with CamScanner

•Hech, Gh., Irimie, I.- *Îndrumător pentru tehnologia ștanțării și matrițării la rece*, vol.I, II, Editura Tehnică, București, 1981
•Ionescu, Guy.- *Manualul bijutierului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979
•Rațiu, I..- *Tehnica și arta ceasornicarilor, giuvaergiilor, ținturitorilor, gravorilor și opticienilor*, Editura Institutului de Literatură și Tipografie MINERVA, Cluj Napoca,1938
•Teodorescu, M. Al.- *Prelucrări prin deformare plastică la rece*, vol. I, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1987
•Cazimirovici E., Negulescu I., ș.a.,-,,*Teoria și tehnologia deformării prin tragere*", Editura tehnică, București, 1990
•Ciocârdia C., Ungureanu I.-,,*Bazele cercetării experimentale în tehnologia construcțiilor de mașini*", Editura didactică și pedagogică, București, 1979

Scanned with CamScanner

PERENITATEA PROBLEMEI LUMINII ÎN PICTURĂ

Lector univ. drd. Valentin Sava

Lumina și implicit culoarea ca parametri ai formelor expresive în pictură au jucat întotdeauna un rol important în compunerea plastică. Condiționate una prin cealaltă, lumina și culoarea au contribuit, fie la sublinierea formei, fie la estomparea ei. Creatorii au argumentat prin operele lor faptul că, în general culoarea a întărit conturul formei atunci când, degajându-se de jocul valoric, a devenit ton pur, omogen. Dimpotrivă strălucirile de lumină au tins îndeobște la negarea formei, fapt intuit din vechime, dar pus în evidență cu maximă forță în pictura impresioniștilor.

Acest fenomen s-a evidențiat în momentul în care alcătuirile spațiale au fost integrate, asimilate,în medii fluide de iradiere, pentru ca astfel ele să se contrapună în acest mod întunericului.

Consecință a poziției problematice a omului fațăde lume, tensiunea dintre lumină și întuneric este caracteristică pentru orice formă a artei. Pornind de la această constatare, putem susține că rădăcinile acestui contrast se află în starea esențială a ființei artistului care se întreabă continuu și își caută răspunsuri despre temeiurile și rosturile existenței și despre nemărginirea acesteia.

În contextul culturii chaldeo-ebraice, actul apariției luminii conținea ideea de bine, relevarea acestui concept explicând despărțirea cosmogonicăa luiminii de întuneric. Astfel, ziua va figura desigur simbolic puterea fără margini a adevărului și a binelui, în timp ce noaptea va fi atributul negativ al tenebrelor spiritului omenesc. Înțelesul acestor două elemente se păstrează dezvoltându-se în cultura și arta creștină, spre deosebire de viziunea hindusă unde lumina lăuntrică a ființei pare să precumpănească asupra aceleia exterioare, a realității.

În viziunea specificălumii islamice, însăși activitatea umană este legată de prezența luminii, imaginată ca un foc etern care

Scanned with CamScanner

aruncă lumina sa asupra lucrurilor, determinând astfel posibilitatea de a vizualiza a omului. În acest punct, concepția creștină și cea islamică asupra luminii se întâlnesc prin figurarea omului iluminat, care înzestrat cu darul Dumnezeiesc al văzului, înaintează către strălucirea luminii, aceasta semnificând înaintarea spre adevăr, spre claritatea desăvârșită. Apariția umbrei, a întunericului, determină o oprire a activităților ființei umane, oprire similarăcu instalarea nonexistenței, a neantului, a dispariției ființei.

Așadar, pornind de la dimensiunea mitică a luminii ca expresie fundamentală a existenței, era natural ca din acest plan ontologic lumina săfie astfel transpusă la nivelul expresiei artistice. Iar dacă ținem cont de de specificul comportamentului uman și de modul ierarhic în care el se clădește, cu atât mai normal ni se pare faptul căacest parametru al formei expresive trebuie să intre în compunerea vizualității.

Odată devenită atribut al formei plastice, lumina se dovedește a fi tratată în moduri diferite de-a lungul istoriei contorsionate a fenomenului artistic. Această diversitate se definește atât în funcție de parcurgerea diferitelor trepte ale evoluției societății omenești , ale tehnicii, cât și în funcție de mișcarea spiritualității. Invocând dimensiunea mitică a luminii, arta arhaică adoptă o soluție simplă, apropiată de viziunea mitologică. În vechile culturi superioare, conform viziunii filosofului Carl Jaspers, lumina este transcendentă faptului, ea nu pătrunde în obiect și nu-l transfigurează. Exemplul cel mai clar, îl avem în caracterul culturii vizual plastice cretane, unde suprafețe relativ mari și plate de lumină delimitează riguros conturul făpturilor întunecate. Această carcteristică vizual-artistică va determina și caracterul plasticii ceramicii grecești arhaice,în care umbrele negre și finite se proiectează în oceanul cosmic de lumină.

Mai târziu, în marea cultură clasică a vechilor greci se va produce o umanizare a metaforei plastice a luminii. În relația extremă dintre alb și negru, dintre lumina pură și umbra concentrată, apar jocurile de valori, determinate de gama tranzițiilor de griuri ce se dezvoltă între cele două extreme. Arta clasică vine astfel să confirme o sinteză armonioasă și într-un anumit sens ideală, a formei și a

Scanned with CamScanner

luminii. Venind din exterior pentru a modela formele, lumina capătă valori diferite tocmai în funcție de acest contact. Acest contact a fost gândit și realizat și înainte, dar nici o dată până la capăt, ca în cazul acestei relații noi și sugestive a configurației spațiale cu lumina, unde forma rămâne austeră și dominatoare vreme îndelungată timp de secole până la Impresionism.

Dar până la Impresionism, mentalitatea Renașterii conform aprecierii lui René Huyghe produce prima schimbare radicală în această privință. Astfel, Giotto este prin opera sa cel care anunță modificări de prespectivă în rolul luminii în compoziția plastică, unde atmosfera este generată de existența unor multiple lumini transparente. Astfel, direcției din care provine lumina i se opune un contur obscur. Astfel, forma începe să fie pusă la îndoială sub raportul consistenței ei, în vreme ce o lumină clar-obscură creează țesătura intimă a construcției plastice.

Cu Leonardo da Vinci, lumina vădește o tendință de emancipare în spirit înnoitor, în care principiul clasic al hegemoniei absolute a formei este și mai mult pus sub semnul întrebării. Astfel, lumina pare să se desolidarizeze de formă, tinzând să o dizolve. După opinia lui René Huyghe, ștergându-se contururile și reducându-se desenul preparatoriu, se obține ceea ce s-ar putea numi "o condensare a valorilor" într-un câmp fluid, care în cazul unor opere picturale îneacă aproape totul.

Lumina astfel tratată ambiguu, rămâne aproape monocromă, tonurile verzi-albăstrui asociindu-se valorilor de lumină, paleta rămânând redusăși gravă. Este cazul unor lucrări ale lui Leonardo, spre deosebire de lucrările lui Giorgione, care acceptând fluiditatea penumbrelor, colorează- paradoxal - pictura. Însușindu-și noua tehnică a picturii în ulei, dezvoltând-o și impunând-o asupra temperei cu ou, flamanzii merg mai departe pe acest drum, colorând în mod eliberator totul. Punerea în vibrație a culorii duce la un fel de captare a luminii condensate, așa cum am văzut la Leonardo, într-un câmp ce se caracterizează prin indecizii clar-obscure. Vibrațiile cromatice combinate cu schimbările de gradient, fac ca efectele plastice să se întărească și să capete o adâncime mai mare.

Scanned with CamScanner

Pe parcursul dintre Renaștere și Impresionism, o notă aparte capătă lumina în pictura romantică, cu semnificative ecouri -mai târziu în timp în expresionism, cu amendamentul prezenței preponderenței gestului vehement la acesta din urmă.

Sentimentul poetic, împletit cu imaginea unei realități aluzive, în care precumpănește lumina atmosferică ce triumfă asupra formei, definesc modaliatea de exprimare stilistică a Impresionismului.

Dar, întorcându-ne la atitudinea romantică și potențialul ei de durabilitate în arta modernă, ar fi greșit să evocăm un anumit fenomen de transpunere, ca ceva firesc și egal pe toate planurile.

Dimpotrivă, privind chestiunea tocmai prin optica în care este privită lumina, se pun în evidență diferențe notabile. Astfel putem constata că atât în fauvismul unui Vlamink, sau mai degrabă Matisse, cât și în expresionismul propriu-zis, fie figurativ, fie fantastic, fie de nuanță abstractă, pasiunea interioară și trăirea dramatică a contrastelor generate de lumină sunt evidente. Nu același lucru îl putem constata în cazul artei romantice, unde lumina nu este evocată constant într-un înțeles ambiguu și misterios întâlnit în curentele artei moderne evocate anterior. Lumina pare mai degrabă bănuită de anumite irizări de vis ale structurii plastice.

În același timp, se pot observa și moduri de folosire a luminii pe suprafețe plate, netede, lipsite de orice indecizie expresivă. Asemenea metode anunță anumite tehnici noi, strict contemporane ale jocului de valori și de gradiente structurate în câmpuri totale de lumină. Este cazul întruchipărilor suprarealiste în pictură, care în mod curios, printr-o anumită tratare a luminii se leagă de structurile romantice ale sensibilității cromatic-valorice. Mai mult, putem aprecia că adeseori operele de factură suprarealistă se pot defini ca atare chiar prin modul incert de folosire a luminii, care frizează oniricul. Putem aprecia aici că, în așa numita pictură metafizică a lui Giorgio de Chirico găsim sămânța sigură a unui precursor al picturii suprarealiste, prin practicarea unor iluminări insolite, în care se scaldă obiectele. Acestea deși consistente și gândite rațional, apar neverosimile datorită luminii inedite care ne stă în față și direcțiile ciudate pe care le iau umbrele în tablou.

Scanned with CamScanner

Aceeași lumină ciudată, dar de această dată mai liniștitoare, o constatăm la opera lui René Magritte, mai feerică în tablourile lui Francis Picabia, Joan Miró sau Max Ernst.

În opera lui Hans Arp putem vedea un anumit mod, în întregime schimbat, de utilizare a luminii. Astfel, odată cu separarea tonurilor de culoare, lumina începe să capete înfățișări autonome, o asemenea despărțire a zonelor de luminăde cele de umbră căpătând înțelesuri specifice, determinante în compozițiile de factură serială. De aici și până la adoptarea unei concepții cu adevărat plastice asupra ideii de rețea, nu a mai fost decât un pas. Existența unei mulțimi de lumini linie asociate presupune nașterea unei rețele fie ea lineară, plană sau spațială.

De aici, putem adopta o multitudine de atitudini estetice. În problema care ne interesează, cea a luminii în spațiul plastic, păstrând nealterată plasa rețelei și încadrând-o, putem umple ochiurile existente fie cu valori de lumină de la alb la negru plate, nevibrate, care pot fi distincte sau întrepătrunse, fie cu anumite culori.

De asemenea, putem utiliza tonuri cromatice gradate, în care lumina intervine pentru a marca zonele de strălucire, sau pe acelea de întuneric. Astfel, compoziția plastică parcă pulsează, căpătând un caracter serial. Preluând aceste experiențe noi, Albers sau Vasarely își plasează opera pe o direcție fundamental modificată în raport cu problema luminii, fără ca funcția luminii naturale, martoră la procesul de elaborare al tabloului să se altereze. Această alterare, acest ultim hotar, este depășit în cazul compozițiilor optice de natură electronică, unde lumina naturală este înlocuită cu lumina artificială, la început parțial, iar apoi treptat, total.

Astfel, avem de-a face cu compoziții plastice în care lumina martor naturală este încă menținută și care au la bază tehnici cu însușiri optice inedite, în care efectele de sclipire și luminozitate se obțin, fie prin suprapuneri de sticle riglate, capabile de anumite fenomene optice de o anume transparență, fie prin polizarea unor suprafețe. Tot în această categorie putem evoca așa numitele compoziții fosforescente, sau tablouri în care mișcarea unor suprafețe în raport cu altele, produce efecte de străluminare și iluzii optice.

Scanned with CamScanner

Operele electronice, care se desprind total de lumina naturală, fie că sunt opere electro-optice relativ stabile, fie că au un carcter electro-optic variabil, au la bază un sitstem codificat de programare plasat în spatele unui ecran, sau în însăși structura compoziției plastice spațiale. Organizarea structurilor plastice este și în acest caz prezentă, dar rezultatul este cu totul diferit de ceea ce s-a făcut până astăzi, imaginile vizual-plastice concretizându-se în cel mai fericit caz, în așezări vizuale, ce dau impresia unor nesfârșite pulsații aleatorii. Creatori de gen cum ar fi Julio Le Parc, sau Nicholas Schöfer, folosesc astfel un întreg arsenal de proiectoare și tuburi în mișcare. O găselniță relativ recentă o constatăm la așa-numitele lucrări de factură transductivă, unde registrul sonor din mediul înconjurător este convertit în efecte luminoase variabile așa cum se vede în creația lui Gerhard von Graevenitz.

La acest ultim capitol putem identifica compozițiile cinetice văzute ca recitaluri de lumină cu caracter plastic spectacular, așa cum este cazul operelor lui Thomas Wilfred "Clavilux" și "Aspirații". Vom încheia această scurtă incursiune în perenitatea problemei luminii în pictură, amintind tendințele actuale de negare a luminii în imaginea plastică artistică. Astfel în unele lucrări ale "Noului realism " reprezentat de Arman, dar mai ales în conceptualism, teza luminii și a rolului ei plastic în pictură este suspendată. Acest manifest își găsește concretizarea într-o lucrare ciudată, elaborată de Lichetenstein încă în 1962 "Portretul doamnei Cezanne" și are ca precursor mai vechi pe Oskar Schlemmer, care încă în perioada 1921- 1923 creea desenele „Baletului Triadic" și ale mișcării „Omului ființăcosmică". Acest portret ciudat este tratat ca un contur elementar prin care străbate o săgeată convențională. Devine evident că în asemenea lucrări, savante sub raportul stăpânirii sistemului de semne și al proporțiilor, lumina nu își mai justifică rostul.

Acest aspect al metodei de tratare plastică devine discutabil în substanța lui, mai ales astăzi când avem o paletă de tehnici în plină expansiune, deoarece o eliminare a parametrilor formei poate duce la o neantizare a însăși imaginii; Imagine, al cărui atribut esențial rămâne totuși lumina.

Scanned with CamScanner

„ZONĂ". UNITATEA EXPRESIVĂ A LUCRĂRII DE ARTĂ- INTEGRAREA DETALIULUI ÎN ANSAMBLU; FORME CONSONANTE; MODUL ȘI REPETIȚIE.

Lector univ. Mihai Tarași

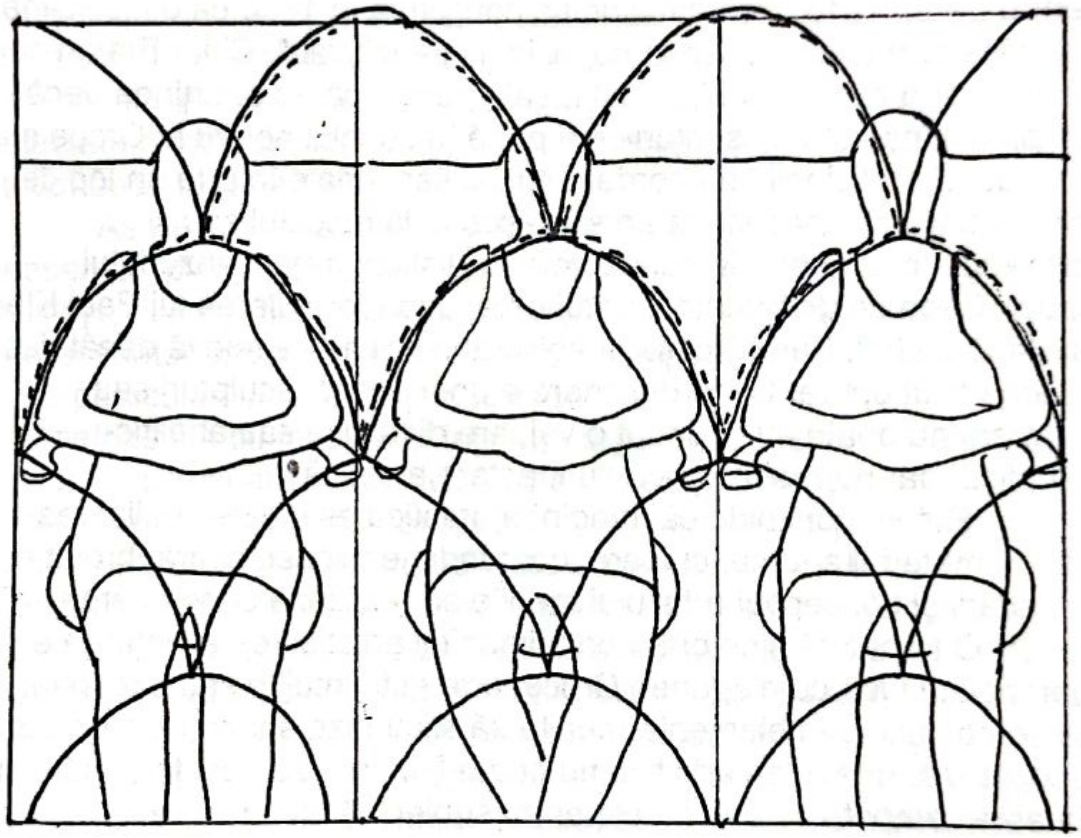
Scopul studiului este găsirea unei posibilități de integrare a detaliului (în acest caz ornamentul) în ansamblul lucrării fără ca expresia vizuală majoră a acesteia să se tulbure, adică tensiunile rezultate din apariția și tratarea ornamentului să urmeze sensul expresiv căutat. Propunerea este ca să se plece la lucru pornind de la detaliu, considerîndu-l pe acesta capabil să determine un ansamblu.

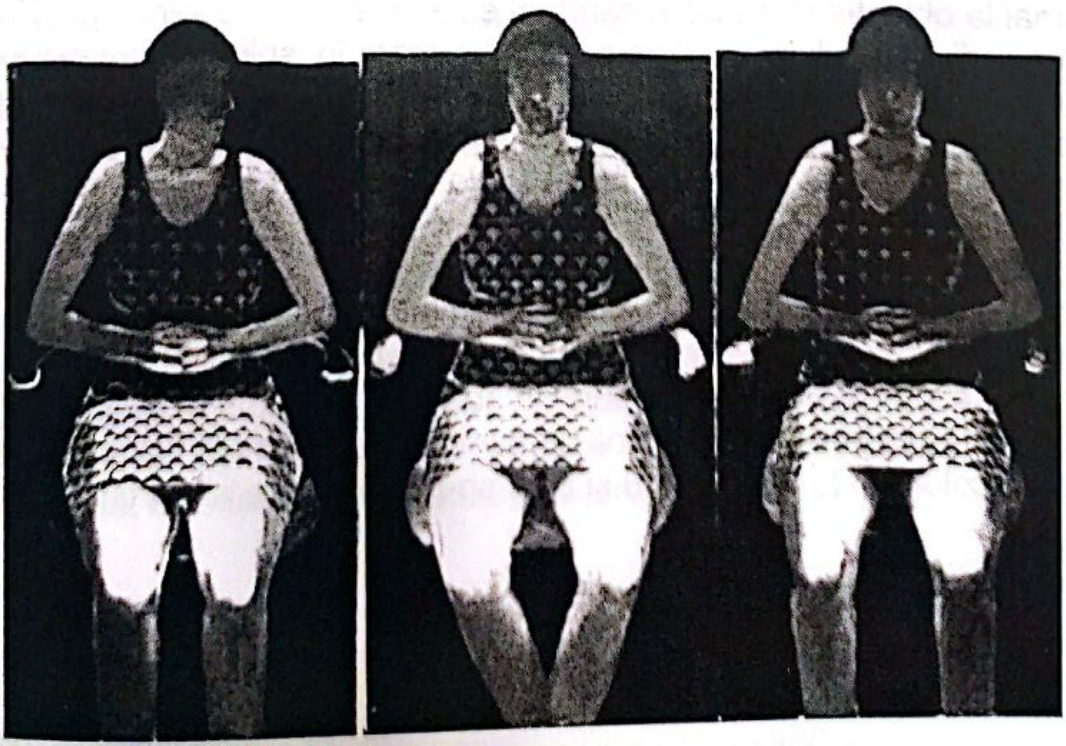
Metode: Cercetarea a fost făcută deocamdată pe două lucrari ce aparțin unui ciclu care probabil se va numi ,,ZONĂ. Povestea lui Danae în 15 paravane". Prima lucrare este alcătuită din 15 panouri care se adună câte trei și formează cinci paravane, care alăturate constituie dreptunghiul suport pentru această lucrare cu dimensiunile de 1,5m x 10,5m. Din cauza dimensiunilor și a desfășurării pe orizontală, receptarea lucrării se face printr-o ,,citire" a ei de la stînga la dreapta."Armătura" ascunsă a acestui dreptunghi este tocmai ornamentul,(la o altă dimensiune) care formează o rețea modulară ce leagă și susține construcția consonantă a întregii lucrări. Această structurare geometrică ascunsă a dreptunghiului este dedicată acestei lucrări și rezolvă tensiunile inițiale ale suprafeței către un sens expresiv unitar determinat de popunerea și abordarea ideatică și plastică a temei, de la dimensiunea și forma suportului la tratamentul plastic al suprafeței. Traseul compozițional evident, este construit pe aceeași simetrie a ornamentului și se citește pe strălucirile foiței de aur. ,,Citirea" lucrării de la dreapta la stînga este susținută de o dinamică a ornamentului rezultată din tensiunile generate atât de foița de aur cît și din modificarea raporturilor ornament - ecran, și ornament - element anatomic, tensiuni care tind spre cea de a doua lucrare unde se descarcă, și unde ornamentul constituie ansamblul. Această lucrare are dimensiunile 1,5x2,1m și împreună cu prima

Scanned with CamScanner

alcatuiesc unul din momentele ciclului menționat mai sus, ea păstrînd expresia consonantă, cerută de ornament. În ceea ce privește forma (atât cea evidentă cît și cea intențională) rezolvările anatomiei, decupajelor, ritmurilor, etc. întregesc această expresie.

Concluzii: unitatea a unei lucrări poate porni de la satisfacerea cerințelor expresive ale detaliului atît din punct de vedere ideatic cît și plastic (formă, culoare, semn). Detaliul nu trebuie neapărat subordonat ansamblului ci poate determina ansamblul.





Scanned with CamScanner

CONSIDERAȚII PRIVIND MORFOLOGIA ARTISTICĂ

Lector univ. dr. Vlad Tiberiu

Arta are în senzoriu şi imaginaţie principalele căi , componente, instrumente şi esenţialul limbaj de comunicare. Încă pentru Baumgarten , estetica ce se constituia în 1750 ca o disciplină filosofică aparte era "scentia cognitionis sensitivae". Chiar Platon care izgonea arta din "Republica" lui ideală pentru că nu aparţinea decât teritoriului înşelător al simţurilor şi până în secolul nostru la Croce şi Souriau, teoreticienii au acordat intuiţiei senzoriale în artă un loc de prim ordin. Este evident că artistul accede la obiectul său şi contemplatorul operei la cunoaşterea artistică graţie senzoriului vizual. Ceea ce urmăreşte artistul este, după formularea lui Paul Klee, "să facă vizibil". Semnificaţia imaginii artisticii nu se relevă decât după ce am văzut opera. Orice descriere a unei fresce, sculpturi sau acuarele nu poate avea decât o valoare didactică sau analitic-ştiinţifică, dar nu realizează o cunoaştere artistică.

Putem conchide că imaginea artistică este obiectualizarea într-un material anume: culoare, corp tridimensional, piatră, bronz a elaborării şi concepţiei artistului menite să realizeze cunoaşterea.

O trăsătură sine qua non a imaginii artistice este fiinţarea ei materială. După cum spunea Croce, arta este intuiţie sau expresie. Ea se constituie în elemente menite să stimuleze senzoriul celui ce o receptează. Imaginea artistică nu poate fi însă un obiect fără subiect. Ea este, dimpotrivă, un obiect pentru subiect. Arta nu se reduce numai la obiectul material al cărui rol este să stimuleze senzoriul. Prin intermediul simţului vizual se pune în mişcare în spiritul contemplatorului un amplu zăcământ aperceptiv, bogate resurse afective şi intelectuale. Imaginea artistică este unitatea între elementul material şi cel ideal şi în acelaşi timp între general şi individual.

Fără să abstractizeze ca noţiunea şi judecata, imaginea artistică, prin intermediul existenţei ei materiale cu caracter de unicat, realizează cunoaşterea relaţiilor cu caracter de generalitate.

În această privinţă trebuie să observăm că spaţiul şi timpul în care fiinţează imaginea artistică nu sunt spaţiul şi timpul fizic uniforme şi fără coloratură, ci un spaţiu şi timp speciale, ideale ale artei, altele

Scanned with CamScanner

decât cele studiate de ştiinţe. Aşa se explică de ce perspectiva spaţială a picturii diferă de la o epocă la alta, de la frescele egiptene la pictura pe mătase din timpul dinastiei Song, de la pânzele Renaşterii la pictura lui Matisse sau de la sculpturile lui Fidias şi Praxiteles la cea a lui Brîncuşi şi Henry Moore.

Imaginea artistică nu se reduce la obiectul material ce stimulează senzoriul ci prin intermediul acestui sistem imaginea devine autentic artistică numai atunci când, punînd în mişcare un amplu sistem de referinţe, realizează un act de cunoaştere.

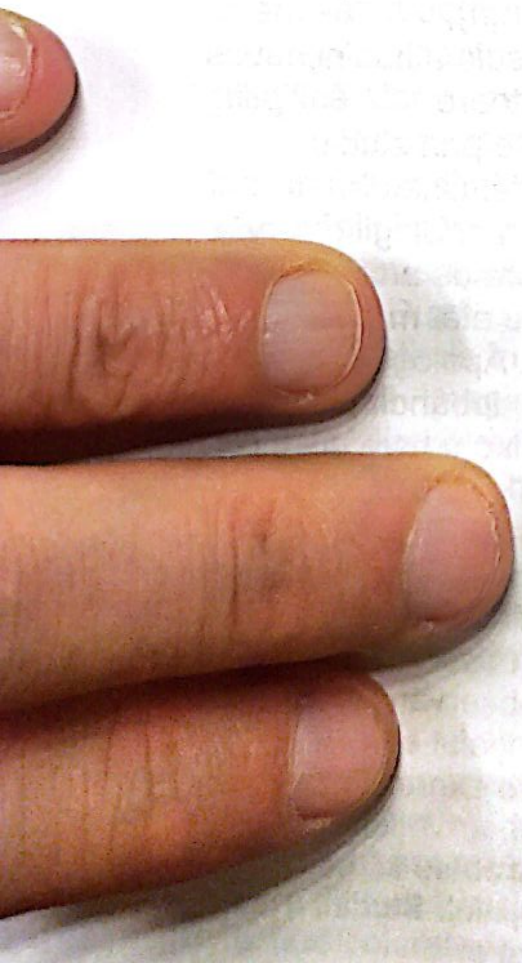
Artistul face o anumită ordonare a realităţii reflectate. Compoziţia operei de artă este tocmai înlăturarea dezordinii aparente, îngrămădirii haotice, întâmplătoare de fapte fără semnificaţii. Artistul organizează deliberat sau spontan realitatea reflectată pentru ca aceasta, prin compoziţie, să poată constitui act de cunoaştere autentică.

Astfel, prin desenul anatomic, artistul selectează esenţialul de neesenţial, elimină faptele puţin relevante, accidentalul, ambiguităţile realităţii. El simplifică şi clarifică pornind de la caracterul "în mare" al formei anatomice pe care apoi aplică detaliile. Porneşte de la general către particular, de la esenţă către fenomen (aparenţă), geometrizează cu măsură şi înţelege organic diversele atitudini, staţiuni şi poziţii ale modelului. Subiectivitatea creatoare transfigurează datele percepţiei înţelese şi clarificate prin studiu "făcând vizibil" şi transformând viaţa în operă de artă. Una din problemele controversate a legăturii dintre ştiinţele morfologice şi arta plastică este legată de aşa-zisa spontaneitate. Opera de artă este rodul unei stări afective speciale, temporare, fiind cu atât mai sinceră cu cât reprezintă mai pur efervescenţa momentului. Apologeţii sincerităţii depline incriminează elementul raţional , dobândit prin cunoaştere că alterează puritatea inspiraţiei. Acest lucru este un punct de vedere superficial şi naiv. Ştiinţa uşurează observarea modelului.

Avantajul incontestabil al cunoştinţelor anatomice iese în evidenţă într-un grad mai mare în reprezentarea artistică a animalelor. Dacă în reprezentarea omului studiul şi observaţia sunt uşurate de poziţiile dorite pe care le ia modelul, la observarea animalului rapiditatea cu care artistul surprinde esenţialul este absolut necesară. De foarte multe ori o poziţie sau o mişcare expresivă din punct de vedere plastic este fulgerătoare şi scapă observaţiei. Artistul cu pregătire ştiinţifică ştie la ce modificări de formă trebuie să se aştepte având posibilitatea să sesizeze corect esenţialul. Studiul anatomiei artistice umane sau animaliere evidenţiază şi

Scanned with CamScanner

demonstrează faptul că organismul viu este sursa şi cadrul tuturor legilor esteticii: unitatea şi varietatea, ordinea şi echilibrul, armonia, ritmul, simetria şi imparitatea, claritatea, naturaleţea, legea secţiunii de aur, traseul curbelor, etc. Astfel este posibilă redarea plastică a celor mai profunde şi subtile sentimente prin diverse şi îndrăzneţe interpretări sau reprezentări compoziţionale complexe.



Scanned with CamScanner

INTERNET - PREZENȚE ACADEMICE ROMANEȘTI ÎN SPAȚIUL VIRTUAL

Ing. Adriana Neica

Internetul reprezinta un ansamblu de rețele de calculatoare interconectate aranjate logic într-o ierarhie și întreținute de organizații distincte. În fiecare zi apar noi dovezi asupra interesului acordat acestui subiect de guverne, instituții de invațamânt, societăți comerciale și chiar persoane fizice. Subiectul a trecut din pagina revistelor de calculatoare în emisiunile de popularizare ale programelor TV și în revistele economice și politice. Internetul reprezintă de fapt un mediu de informații extrem de variat și bogat, care permite obținerea unor beneficii:

- se asigură accesul larg la informația pe care un utilizator o plasează în rețea;
- este permis accesul la mii de arhive informaționale din întreaga lume, prin intermediul unor mari servere specializate în gestiunea și servirea cererilor de interogare, vizualizare și expediere a componentelor acestor arhive;
- există posibilitatea de a contacta și aduna specialiști răspândiți pe o arie largă pentru a constitui grupe puternice de lucru pentru rezolvarea unor proiecte;
- se pot transforma și transfera date între calculatoare aflate la distanță;
- se pot primi informații și face actualizări regulate ale subiectelor ce interesează în mod special, prin existența in Internet a unui mare număr de grupuri de interes ce publică documente periodice și la care se pot alătura utilizatori interesați. Aceștia din urmă au posibilitatea să primească automat informația de îndată ce aceasta se introduce în rețea;
- nu în ultimul rând se lărgesc posibilitățile de divertisment în acest cadru.

Scanned with CamScanner

Prin urmare mediul Internet nu se limitează doar la cercetare și nu este folosit zilnic doar de profesioniști ci și de oameni cu interese și specializări diverse.

Internetul este suportul de comunicație pentru Web. World Wide Web (Web) reprezintă o colecție de documente legate între ele, care se găsesc pe calculatoare răspândite în întreaga lume. Folosind Internet-ul utilizatorii se conectează la un server Web și solicită anumite documente Web. Server-ul Web ca răspuns, livrează documentul utilizatorului, acesta putând să-l vizioneze cu ajutorul unui browser. Acesta este un program (Internet Explorer, Netscape) care permite afișarea imaginilor și a textului dintr-un document.

Pentru generarea unui document Web se introduc un set de reguli acceptate de browser-ul Web care poartă denumirea de codul HTML (HyperText Markup Language). Acesta este un limbaj special de marcare utilizat pentru crearea de documente cu legături către alte documente Web (hiper-legături). HTML nu este un limbaj de programare ci un set de reguli utilizate pentru formatarea unui document Web.

Pentru a veni în sprijinul utilizatorilor, practic al creatorilor de pagini Web, s-au creat diverse programe care permit editarea unei astfel de pagini Web concomitent cu scrierea în cod HTML. Unul dintre acestea este FrontPage98. Acesta conține două părți: FrontPage Explorer care creează structura pe fișiere și directoare a site-ului și FrontPage Editor care permite editarea propriu-zisă.

Într-un document se pot insera mai multe tipuri de formatare a informației. Se utilizează **identificatori de marcare descriptivi numiti tag-uri sau etichete și referințe de entitate caracter**. Etichetele HTML au două scopuri: definirea structurii documentului, pentru a permite interpretarea documentului de către browser și furnizarea de identificatori care direcționează programele de căutare din Web către zonele cheie ale documentului. Etichetele sunt conținute între simbolurile "<" și ">".

Fiecare document HTML conține patru elemente importante:

- elementul <HTML> care trebuie sa apară la începutul documentului, informează clienții că documentul utilizează codul

Scanned with CamScanner

HTML. În mod asemănător la sfârșitul documentului trebuie să apară eticheta </HTML>;

- elementele <HEAD> și </HEAD> între care se introduc date despre document și informații de titlu;
- eticheta <TITLE> și</TITLE> specifică titlul documentului ce va fi afișat în bara de titlu din fereastra browser-ului;
- elementul <BODY> specifică poziția textului principal (sau al corpului) documentului, practic tot ce nu este inclus în zona de antet.

Hipertextul apare intr-un document Web sub forma unui text marcat luminos, de alta culoare si subliniat. Acesta permite utilizatorilor să realizeze legături cu alte documente sau să se deplaseze oriunde in cadrul aceluiași document. O legătură se poate crea și printr-o imagine. Utilizatorul efectuând un clic cu mouse-ul pe aceste zone se pot deplasa într-un alt document sau la o altă locație.

Site-ul are o structură arborescentă, vârful este pagina de început (home page) din care se poate selecta una din paginile facultăților, ale cadrelor didactice și studenților sau se pot apela paginile care conțin informații cu privire la legăturile stabilite cu alte Universități din țară și străinătate. Legătura cu o altă pagină se poate realiza și fără a trece prin pagina de început. Aceasta este forma de debut a site-ului, în timp acesta se va modifica atât din punct de vedere al conținutului cât și al aspectului.

Pentru a se face cunoscut orice site este înscris la diverse motoare de căutare. Acestea sunt locurile unde site-urile din întreaga lume sunt organizate pe diverse categorii. Site-ul nostru a fost înregistrat la unul din cele mai importante astfel de motoare (yahoo.com) precum și la altele mai mici ComFind, AOLNetfind, REX, Searchit și altele, urmând ca în zilele următoare să fie înregistrat la Altavista.com. De când a fost lansată și înregistrată această pagină a fost vizitată de clienți provenind de la universități din Cluj, Timișoara, Iași, precum și din Danemarca, Canada, Australia, Portugalia. Trebuie făcută mențiunea că suntem singura universitate de profil din țară care are o astfel de pagină Web.

Scanned with CamScanner

ARTELE VIZUALE ÎN NOUL CONTEXT MEDIATIC

Lect. univ. drd. Matei Bejenaru

Puternica dezvoltare ştiinţifică şi tehnologică din ultimele decenii a creat schimbări importante şi în ceea ce priveşte producerea imaginilor şi a comunicării cu ajutorul acestora. Faţă de generaţiile anterioare trăim cufundaţi într-un ocean imagistic mult mai bogat şi mai divers, fapt care ne-a modificat (conştient sau nu) felul nostru de a ne raporta la lumea exterioară. Ofensiva vizualului prin **CANALE MEDIATICE** (presă scrisă, televiziune, etc..) ne-a făcut să ne confruntăm nu cu imaginile realităţii, ci cu **IMAGINILE IMAGINILOR** . Astfel, operele de artă circulă cel mai mult sub formă de reproduceri.

Natura artei secolului nostru a fost profund marcată de ideea de **REPRODUCTIBILITATE,** care a schimbat condiţiile producerii, circulaţiei şi "consumului" artei. Ponderea imaginilor realizate tehnologic a devenit net superioară celor manuale, apărând posibilitatea ca, sub presiunea puternică a imaginilor media, să ajungem la o saturaţie a imaginaţiei.

Înainte de a trece la studiul reacţiei artiştilor faţă de mijloacele de comunicare, vom face câteva precizări legate de istoricul relaţiilor **ARTĂ-TEHNOLOGIE**, respectiv **CULTURĂ ELEVATĂ - CULTURĂ DE MASĂ.** Astfel, avangarda istorică din primele decenii ale secolului nostru (futurism, constructivism, dadaism, suprarealism), s-a folosit de tehnică pentru ca arta să devină eficientă în procesul transformării existenţei zilnice. Încă din acea perioadă, pe lângă faptul că tehnologia a deschis noi orizonturi imaginaţiei artistului (dinamism, cultul maşinii, frumuseţea tehnică), ea a pătruns în însăşi substanţa operei artistice.

În ceea ce priveşte raportul *cultură elevată - cultură de masă*, spre deosebire de perioada modernă care excludea orice punte de legătură dintre acestea, în post - modernism asistăm la o interferenţă pe mai multe planuri, nemaiputând trasa o graniţă distinctă între cele două culturi.

Scanned with CamScanner

Revenind la perioada contemporană, se poate observa că, datorită importantelor progrese tehnologice, societăţile industriale au devenit **SOCIETĂŢI INFORMAŢIONALE**, mijloacele de comunicare având puterea ca, prin **MANIPULARE**, să modifice modul de a gândi al comunităţilor umane. În faţa acestei situaţii, artiştii au trebuit, printr-o analiză lucidă, să facă un efort de autodefinire în noul context mediatic. Ei au înţeles că arta lor va putea fi **PRODUSĂ** şi **REPRODUSĂ** cu mijloace similare cu cele folosite în **DIVERTISMENTUL ELECTRONIC** (televiziune, programe de computer). De altfel, încă de la sfârşitul anilor '50 au apărut primele teorii privind folosirea televiziunii în artă.

În zilele noastre, oamenii comunică în special prin intermediul ecranelor (film, TV, computer), principalul limbaj de comunicare devenind **LIMBAJUL DE ECRAN**. În cazul imaginilor pe ecran electronic (video art, computer art), determinantă este modalitatea de construcţie a imaginii, factorul narativ legat de evoluţia acesteia în timp având alte semnificaţii decât cele din limbajul cinematografic. Prin compunerea informaţiei electronice se crează o nouă **STRUCTURĂ ELECTRONICĂ** ca formă artistică. Din dialogul dintre **IMAGINEA REALĂ** şi cea **VIRTUALĂ** (receptată pe ecran) apare o altă concepţie asupra spaţiului, fapt folosit în instalaţiile video.

Se preconizează că în următorii ani computerul, telefonul, satelitul, televiziunea prin cablu, jocurile electronice şi cinema-ul vor constitui împreună un nou "spaţiu electronic" **(CYBERSPACE)** care va fi în relaţii de comunicare de tip **INTERACTIV** cu utilizatorul uman. Două din modurile de existenţă sunt **REALITATEA VIRTUALĂ**, care oferă iluzia de a "pătrunde" în interiorul unor lumi generate pe calculator, respectiv reţelele informaţionale denumite simbolic **"AUTOSTRĂZI INFORMAŢIONALE"** şi care reprezintă calculatoare interconectate între ele prin reţeaua telefonică prin intermediul **MODEM**-urilor (de exemplu reţeaua **INTERNET**). Una din intenţiile aritştilor care lucrează în aceste domenii este aceea de a găsi cât mai multe semnificaţii metaforice relaţiei **OM-COMPUTER**. Realizările artistice din cadrul realităţii virtuale sau a comunicării interactive nu pot reprezenta decât o mică parte din întreaga producţie din acest gen deoarece consumatorul acestora, având şi posibilităţi creatoare asupra lor prin interactivitate, va fi în general orientat spre latura comercială.

Scanned with CamScanner

În final putem concluziona că pentru a exista, artele mediatice au nevoie de un puternic suport financiar şi logistic, dezvoltarea lor fiind mult influenţată de condiţiile economice şi politice. Artele mediatice se dezvoltă în societăţile organizate conform principiilor democraţiilor liberale de tip occidental, iar cultura comunicaţională a indivizilor (bazată pe individualism şi respectarea diferenţei) este bazată pe accesul la tehnicile sofisticate de comunicare

Scanned with CamScanner

REÎNTOARCEREA CĂTRE ICOANĂ

Stud. Ana Iulia Boiță

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Scanned with CamScanner

Pentru anumiți oameni, icoana a fost venerată în biserici, de către credincioşi şi apreciată ca obiect de artă de către cunoscători. După ce a devenit componentă de prim plan a spiritualității ortodoxe, începând din secolul al XVIII-lea, icoana intră în perioda de declin (principala cauză este "umanizarea" personajelor din imagine). Odată cu scăderea nivelului vieții spirituale, în secolul "luminilor" icoana decade tot mai mult şi ca obiect de cult şi ca obiect de artă.

Secolul XX a marcat o neaşteptată reântoarcere către icoană sub ambele ei aspecte. Însă venerarea icoanei ca obiect de cult a ajuns la cotele ei de altădată în vreme ce în latura artistică, în afară de revenirea la creația de icoane, importanță se dă astăzi studiului ei de către specialişti (de exemplu , iconografia creştină este subiect des întâlnit în lucrările de specialitate din lume şi din țară). Deci, un interes deosebit se acordă icoanei ca obiect de artă de către cei de specialitate. Se fac aprecieri , criterii de clasificare a iconografiei ,de identificare şi autentificare a icoanei.

Voi alege şi voi elabora mai pe larg doar unul dintre aceste aspecte a întoarcerii atenției înspre icoană şi anume ca un subtitlu:

Stabilirea criteriilor de clasificare a iconografiei ortodoxe în România- sursă de inspirație pentru tinerii iconari de azi- canonul iconografic bizantin reper de la care se pornește

Iconografia creştină trebuie să fie caracterizată printr-o mare stabilitate pentru că ea reprezintă prototipuri ideale de personaje şi fenomene. Orice fenomen reprezentat derivă dintr-o singură idee şi ,în consecință exprimarea respectivei idei impune limitarea strictă la esența sa. Modelele iconografice consacrate ale tradiției erau interpretate ca o reprezentare veridică a personajelor şi faptelor petrecute într-adevăr, timp de secole, suferind doar nesemnificative

modificări şi păstrând în mod amprenta arhetipurilor lor ideale.

Astfel , arta creştină ajunge să dobândească un caracter care ignoră timpul şi spaţiul. Începând cu secolul al XVII lea, în Franţa începe să se contureze o disciplină ştiinţifică de sine stătătoare cu numele de iconografie, având ca obiect de studiu identificarea temelor zugrăvite în icoane şi picturi murale.

Reântoarcerea tinerilor pictori din veacul nostru către icoană ca obiect de artă, este evidentă prin abundenţa de imagini sacre pe care aceştia le zugrăvesc cu multă măiestrie .Ei trebuie să aleagă reproducerile cele mai apropiate din canonul iconografic bizantin, ţinând cont că în partimoniul românesc icoane propriu-zis bizantine neretuşate nu există. Există în schimb icoane aparţinând unor direcţii bizantinizante (caracterizate prin păstrarea elementelor esenţiale ale stilului bizantin), dintre care cele mai importante ar fi :

1.Icoane greceşti târzii (secolele XVI XVII) , ex.:Golia Iaşi;

2.Icoane reseşti din perioada clasică (secolele XV- XVI) , sau mai târzii , având mai multe diviziuni corespunzătoare tot atâtor şcoli, precum cea kieveană şi cea moscovită;

3.Icoane sârbeşti târzii (secolele VI-VII) , aparţinând de asemenea mai multor şcoli;

4. Icoane gruzine;

5. Icoane poloneze;

6.Icoane armeneşti;

7. Icoane bulgare;

8.Icoane româneşti , care includ icoanele moldoveneşti şi transilvănene, fiecare în parte având de asemenea mai mute şcoli cunoscute (cum ar fi cea de pe Valea Bistriţei, din Nordul Moldovei , Maramureş, etc.).

Deci creatorii de icoane trebuie să ţină cont de raportarea constantă la canonul iconografic bizantin şi la creaţiile exemplare realizate după acest canon.

Câteva cuvinte despre canonul iconografic bizantin

Gen de seamă al artei sacre, icoana are drept raţiune de a fi aceea de a aduce o mărturie vizibilă a ceea ce este scris în Biblie şi a ceea ce înseamnă Sfinţirea, îndumnezeirea persoanei reprezentate. Trebuie să ştim că încă din vremea celui de-al VII lea

Scanned with CamScanner

Sinod Ecumenic de la Niceea (787), Sfinţii Părinţi au elaborat în cazul icoanei, nu numai fundamentul dogmatic ci şi aspectul artistic. Acest limbaj artistic corespunzător exigenţelor menţionate s-a constituit treptat înpractica efecticvă a creaţiei de icoane.

De îndată ce au apărut icoane care satisfăceau pe deplin cerinţele Sfinţilor Părinţi, ele au devenit modele recomandate tuturor iconografilor. Referindu-se la icoane, Sfintele Sinoade vor cere în principal "respectarea tradiţiei". Astfel, la Sinodul celor o Sută de Capete, care a avut loc la Moscova în 1551, se cere reprezentanţilor Bisericii ca fiecare să vegheze "cu o neobosită grijă şi atenţie ca iconografii să se înfrâneze de la închipuiri şi să urmeze tradiţia" (Paul Evdochimov "Teologia icoanei").

Acest accent pus mai mult pe icoanele model va face ca , treptat, să se considere canonul iconografic ca având nu numai semnificaţii dogmatice ci şi stilistice. Astfel, unul dintre cei mai cunoscuţi iconografi ai timpului nostru, Fortunuto Theokretov, ne spune: "Canonul iconografic , formulat de-a lungul secolelor , nu este o închisoare care ar priva pe un artist de elanul său creator, ci păstrarea autenticităţii a ceea ce este reprezentat. În aceasta constă tradiţia. Atunci când pictaţi un sfânt vrem să fim siguri că a fost pictat în tradiţia Bisericii, aşa cum îl cunoaştem şi îl păstrează Biserica în memoria ei vie. De aceea nu avem motive să schimbăm faţa vreunui sfânt sau vreuna din caracteristicile lui, tipul vesmintelor sau culoarea. De asemenea nu există nici cel mai mic motiv să schimbăm stilul reprezentarii, atât timp cât nu am găsit un mijloc mai bun de a exprima prin pictura un trup devenit vehicol al Duhului Sfânt.

"Atât timp cât cultul ortodox este în mod fundamental bizantin, va fi de neconceput ca arta lui vizuală să fie de expresie diferită". După opinia lui Uspensky, a lui Dvorak, a lui Lazarev şi a altora, stilul bizantin s-a constituit ca unul din cele mai originale din istoria artei . Principalele trăsături pot fi sistematizate astfel:

--spaţiul şi timpul sunt ignorate ,ele neavând nici o semnificaţie în contextul Împărăţiei Cereşti ;

--figurile nu au volum, obiectele nu au greutate, clădirile apar uşoare şi aeriene, totul lăsând impresia de fragilitate şi imaterialitate;

--perspectiva lineară, cu variantele ei, este înlocuită cu perspectiva inversă (punctul de perspectivă nu se află în spatele

Scanned with CamScanner

tabloului ci în față), tridimensionalul este adus la bidimensional;

--fondul abstract (aur sau albastru) înlocuieşte şi elimină orice indicii ale localizării terestre;

--culorile au caracter ireal şi simbolic , accentuând distanțarea de imaginea lumii pământeşti;

--domină peste tot liniile abstracte corpul este tratat după regulile unui ascetism sever , veşmintele cad în cute rigide , copacii sunt stilizați şi geometrizați;

--lumina este omogenă şi uniformă , ea nemaifiind generată de o sursă şi difuzată după legile naturale, ea are o lumină "increată" (se înțelege că nu mai poate fi vorba de umbre, de clarobscur ,etc.);

--capul ocupă locul central , el este cel care impune restul compoziției şi, desigur, dimensiunea şi poziția trupului el este redat frontal, ochii măriți, privirea fixă orientată spre transcendent, fața este iluminată de dinlăuntru de focul ceresc, buzele fine sunt lipsite de orice senzualitate, nasul este o curbă foarte fină, fruntea în schimb este foarte largă şi înaltă, uşor deformată, ca pentru a sugera intensitatea gândirii contemplative, urechile alungite spre a asculta liniştea veşniciei;

--expresia psihică este de concentrare şi de trăire lăuntrică, accentuată şi prin imobilitatea trupului, înghețarea gesticulației şi a atitudinii;

--notele realiste sunt atenuate de principiul spiritualizării ;

Ținând cont de aceste cerințe din vechime, celor care şi-au propus să continue după o pauză de cel puțin două secole sa creeze o icoană, le este uşor să o ducă la bun sfârşit, lucrând-o în acest sens. Arta icoanei prin fundamentarea ei doctrinară desăvârşită din veacurile de început (VIII-IX), se defineşte prin existența unor cadre extrem de riguroase ale manifestării ei şi, implicit printr-o stabilitate pe care nu o regăsim în nici un alt domeniu sau gen al artei profane.

Bibliografie :

1.Paul Evdochimov - "Arta icoanei - o teologie a frumuseții'
2.Leonid Uspensky - "Teologia icoanei "
3.Andre Crabar - "Iconoclasmul bizantin"
4.I.D.Ştefănescu - "Iconografia artei bizantine"

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Cuprins:

Sesiunea 7-8 mai 1999

"Artele vizuale la sfârșit de mileniu"

Dan Hatmanu - "Parisul văzut de un pictor".....8
Lucia Ionescu - "Itinerarii artistice europene".....12
Ion Truică - "Rolul activ al umbrei în imagine".....24
Liviu Suhar - "Dali la el acasă".....27
D-tru Alexoaie - "Virgil Vătășianu - concurent pentru ocuparea catedrei de Istoria Artei la Academia de Arte Frumoase din Iași".....33
D.N.Zaharia - "Surprizele artei paleolitice".....51
Jeno Bartos - "Arta murală la sfârșit de mileniu".....57
Corneliu Ionescu - "Aventura imaginii în opera lui Delvaux".....62
Atena Simionescu - "Incursiune în gravura contemporană".....65
Maria Urmă - "Sculptura orașului Iași".....69
Jeni Pralea - "Tehnologii vechi și noi în prelucrarea metalelor".....72
Valentin Sava - "Perenitatea problemei luminii în pictură".....82
Mihai Tarași - "ZONĂ - unitatea expresivă a lucrării de artă".....88
Vlad Tiberiu - "Considerații privind morfologia artistică".....90
Adriana Neica - "INTERNET - prezențe academice românești în spațiul virtual".....93
Matei Bejenaru - "Artele vizuale în noul context mediatic".....96
Ana Iulia Boiță - "Reîntoarcerea către icoană".....99

591002

ISBN 973-85170-6-0

Scanned with CamScanner